أول الكلام

Fx ŭ RUUUUB ŭ FU ЧUЄ
5 Uj DVUЄ 5 NU

شوقي بغدادي

يمكن القول إن ثمّة محورين فكريين في هذا العدد تدور حولهما دراسات أربع، لكلٍّ دراستان.

المحور الأوّل:

وتمثّله دراسة د.صبري حافظ الناقد العربي المصري المعروف المسمّاة "المهجرية الجديدة: تحوّلات المفهوم وإنجازات النصّ" ودراسة محمد رياض الوتار التي تحمل هذا العنوان: "موقف المثقف من الصدام الحضاري في الرواية السورية".

تتحدّث دراسة د.حافظ عن ظاهرة أدبية معروفة سابقاً هي ظاهرة الأدب المكتوب في المهجر ، أما كلمة الجديدة الصفة المرافقة للمهجرية في العنوان فهي تنبئ أن الباحث الدارس ينتبه لما طرأ على هذه الظاهرة من مضاعفات بعد موجات الهجرة الواسعة التي دفعت بالكثيرين إلى مغادرة بلادهم نحو الغرب في العقود الأخيرة من الطغيان السياسي أو الفقر أو أخطار الحروب الأهلية.. ويُجري الأستاذ د.حافظ مقارنة نفّاذة جامعة بين القديم من دوافع الهجرة وتجلّياتها في الأدب -كما في الأدب المهجري في أمريكا في مطلع هذا القرن- وبين الجديد منها، خاتماً بحثه بملاحظات هامّة حول التيارات الأساسية لأدب المهجر الجديد في الرواية والشعر وبين الهروب إلى الماضي "السلفية" أو "التبعية" لسوق الأدب الغربي أو التوازن بين

هذا وذاك في حركة مثاقفة حضارية واعية للعلاقة بين الشرق والغرب ومغزاها الحضاري العميق.

ومن هنا تبدو الدراسة التي قام بها الدكتور صبري حافظ من موقعه الممتاز كأستاذ جامعي مقيم في انجلترا منذ سنين دراسة واقعية رائدة في موضوعها.

أما الدراسة الثانية لمحمد رياض وتار فهي تلامس هذا المحور من جانب آخر وهو علاقة الشرق بالغرب في الرواية السورية ولكن من دون هجرة، وقد اختار الدارس روايتين فقط –وهو اختيار قليل في اعتقادنا لا يفي بالغرض تماماً، حيث الشمول، وهما: "ومرّصيف" للكاتبة المعروفة كوليت خوري و"الربيع والخريف" للروائي المعروف حنا مينة. وبالرغم من أهميّة هذا الاختيار إلا أن هاتين الروايتين لا يمكن اعتبارهما ممثّلتين لكل التيارات المماثلة لها في الرواية السورية والعربية عامة. فالغرب لا ينقسم إلى رأسمالي واشتراكي فقط، والشرق ليس دائماً متخلّفاً كما يلاحظ الدارس عبر الروايتين، ولكن الدراسة معقولة من حيث تعمّقها في تحليل الظاهرة من خلال الروايتين وبالتالي فهي تخدم محور العلاقة بين الشرق والغرب.

المحور الثاني:

وتمثله دراسة د. عبد الملك مرتاض من الجزائر المسمّاة: "مدخل في قراءة البنيوية" والدراسة المترجمة عن الناقد الفرنسي المعروف "جيرار جينيت" والتي قام بها السيد محمد خير البقاعي مشكوراً. والدراستان تتناولان عملياً موضوعاً واحداً هو البحث في المذاهب النقدية لما بعد الحداثة تنظيراً وتطبيقاً...

وبحث الدكتور مرتاض مفيد بالرغم من أن البنيوية ذاتها كمذهب في النقد الأدبي قد تراجعت إلى درجة الاختفاء من الساحة الثقافية الأوروبية والأمريكية على السواء. ويكتفي الباحث بالجانب النظري للمذهب المذكور مركّزاً على العموميات والأصول فقط، ومن هنا فإن البحث يبدو موجّهاً لجماعة المختصين أكثر من عامّة القرّاء، كما أنّه يشكو من اختلاف معاني المصطلحات النقدية والفكرية المترجمة في بلاد المغاربة بألفاظ مختلفة عما هو مستخدم في بلاد المشرق، ولكن الدراسة مفهومة بشكل عام وموقفها واضح من مدرسة أدبية كالبنيوية شغلت العالم ردحاً من الزمن

وبهرت بعض العقول العربية ومازال تبهر بعضها حتى الآن.

أما مقالة "جيرار جينيت" فهي دراسة ضرورية من حيث أنها لاتكتفي بالتنظير وهي تعلّق على مختلف المذاهب والمناهج والاجتهادات النقدية الحديثة بل تجري مقارنات تطبيقية مفيدة بين نصوص عالمية. والإشكال الوحيد هو أن القارئ والجاهل هذه النصوص قد لا يستطيع الاستفادة تماماً من هذا البحث الذكي"...

بين هذه الدراسات الأربع نشرنا دراسة مستقلة في موضوعها تفصل بين المحورين المذكورين وكأنها محطة استراحة. في سياق فكريّ عميق مُتعب بقدر ماهو مفيد. وعنوان الدراسة المذكورة: "بدر شاكر السياب رائداً للحداثة الشعرية" وقد كتبها الدارس محمد رضوان –من سوريا–.

تلتقي هذه الدراسة في كثير من أفكارها وأحكامها مع ما قام به الناقد العربي المعروف إحسان عبّاس وآخرون ولكنها تحسن الربط بينها وتقديمها بأسلوب خاص بالكاتب، والنقص الوحيد في هذه الدراسة هو أن محمد رضوان لم يربط بين شعر السيّاب وشعر "أديث سيتويل" و"إيليوت" اللذين تأثّر بهما السيّاب كثيراً مما يجعل القارئ يظنّ أن التحوّلات الفنية في شعر السياب تعود إلى عوامل داخلية وطنية فقط.. غير أن الدراسة قد بُذل فيها من الجهود ما يجعلها مرجعاً لكثير من القراء المهتمين..

هذا هو عددنا الذي بين أيديكم كدراسات وبحوث.... أما الشعر والقصّة والمتابعات الأخرى فنتركها لكم وحدكم تكتشفون مزاياها سلباً أو إيجاباً...

□□□

(1)

د. صبري حافظ

لم تكن الهجرة أبداً من الأمور الطبيعية في حياة الحيوان أو الإنسان، منذ هجرة الطيور وحتى هجرة الرسول الكريم. لأن المجتمعات الإنسانية دُفعت إلى الهجرات دفعاً على مر تاريخها الطويل. ففكرةُ الهجرة ذاتُها تنطوي على بعدٍ نقدي للواقع الذي تُهاجر منه، تحمل المفردةُ اللغوية ذاتُها بعضَ دلالاته. ففي الهجرة من معاني الترك والإعراض والرفض والقطيعة والاضطرار أكثرُ مما فيها من معاني الخروج والارتحال والبحث. كما أنها ترتبط في اللغة بالهاجرة القائظة التي لا احتمال لها، وبالفواحش الفاضحة، فالهُجر قبيح الكلام(كما في رماه بهاجراتِ القول أو هواجره)، وحتى بالتخليط والهذيان، ومن الطريف، واللغةُ مستودعُ الاتجاهات الأصلية الدفينة في أي ثقافة، أن كلَّ مكونات الجذر الثلاثي"هَجَرَ" العربية تنطوي على دلالات سلبية من هَرج ورَهج إلى جَهر وروجَه، وتحمل في كل معانيها بعض ما في الهجرة من سوء. [ففي هرج معاني الفتنة والاختلاط والقتل وانبهار النفس من القيظ والحمق، وفي رهج معاني الهياج وإثارة الفتنة والشغب والغبار وحتى انعدام الماء، وفي جهر مع معاني الإعلان وارتفاع الصوت، معاني الفضيحة وحتى العمى وعدم القدرة على الرؤية في الشمس. أما رجه ففيها معنى اليأس والتشبث. فالهجرة لغة هي جماع كل هذه المعاني السيئة، والقيم غير المرغوبة].

■* الهجرة تكون في أغلب الأحيان استجابة قسرية للعناصر السلبية في حياة أي مجتمع.

وإذا ما انتقلنا من اللغة إلى الفعل سنجد أن الهجرة تكون في أغلب الأحيان استجابةً قسرية للعناصر السلبية في حياة أي مجتمع، من الكوارث الطبيعية والأوبئة والمجاعات إلى اجتياحات الغزاة والحروب الأهلية ومختلف أشكال القهر والتمييز الطائفي أو الفكري. ولا يتناول هذا البحثُ الهجرة في بعدها الشامل، وإنما ظاهرة جزئية فيها هي هجرةُ المثقفين والكتاب والمعروفة في تاريخنا الأدبي باسم"المهجر". وإذا كانت هذه الظاهرةُ قد اختارت لنفسها أو اختار المجتمعُ لها هذا الاسم فكان لابد لنا من تمحيص دلالات المفردة اللغوية للكشف عما تنطوي عليه من دلالات تحملها إلى أي ظاهرة تتعلق بها. لأن هذا المدخل اللغوي هو الذي يكشف لنا عن أن ظاهرة الهجرة تتعلق في المقام الأول بالواقع الذي هاج الإنسان منه أكثر من تعلقها بالواقع الذي يتوجه إليه. فالهجرةُ حكمٌ ضمنيٌ على الواقع المتروك، ولذلك فإن أي دراسة لظاهرة المهجر تنطلق بداءة من التعرف على أثر الهجرة على إنتاج الكتاب المهاجرين أنفسهم، ولكنها تستهدف أخيراً دراسةَ أثرها على الواقع الأدبي الأوسع الذي هاجروا منه، وظلوا يتوجهون إلى قرائه بعد أن انفصمت عُرى علاقتهم المكانية به. [فهذا الواقع الأم هو مناط البحث، وهو الهم الذي ينشغل به أي نشاط مهجري يستحق اهتمام الحركة الأدبية والثقافية].

ومن البداية وحتى نتعرف على حقيقة دلالات المهجر العربي الجديد الذي تنوعت فصوله وتعددت ساحاته منذ بداية السبعينات وحتى اليوم، لابد من إقامة نوع من المقارنة أو الحوار الجدلي بين هذا المهجر الجديد وبين أبرز أسلافه المحدثين، أي المهجر المعروف في تاريخنا الأدبي الحديث منذ العشرينات برابطته القلمية وعصبته الأندلسية، فقد كان هذا المهجر الذي تأسست رابطته القلمية في نيويورك عام 1920 من أبرز إنجازات لبنان في الثقافة العربية الحديثة، ومن أكثر الحركات الأدبية إسهاماً في تغيير الحساسية الأدبية. فلا يمكن الحديثُ عن مشروع النهضة الأدبية في هذا القرن دون ذكر إسهامات جبران الإبداعية، وكتابات ميخائيل نعيمة النقدية التي جمعها في(الغربال) وشارك بها في تنقية مفاهيم الأدب والنقد في عصره من كثير من

الأغاليط، فضلاً عن إسهامات نسيب عريضة، وعبد المسيح حداد، ورشيد أيوب، وأمين الريحاني، وغيرهم من أعضاء الرابطة القلمية في المهجر الشمالي وهي رابطة سرعان ما دعمتها"العصبة الأندلسية" التي تأسست عام 1932 في سان باولو بالمهجر الجنوبي وترأسها ميشال معروف وشارك فيها إيليا أبو ماضي، ورشيد سليم الخوري، وشفيق معلوف، والياس فرحات، وحبيب مسعود، ونظير زيتون، وغيرهم.

■* المهجر القديم لا يمكن إغفال دوره في تحديث الشعر والقص والنقد.

هذا المهجر القديم الذي لا يمكن إغفالُ دوره في تحديث الشعر والقص والنقد، كان له نصيبُ الأسد في تأسيس كل المفاهيم الأساسية التي قامت عليها مدرستا"الديوان" في العشرينات، و"أبولو" في الثلاثينات، والحركة الرومانسية التي شملت الوطن العربي كله في هذا الوقت. فقد ساهم المهجرُ في تحرير الأدب العربي من كثير من قيود حركة الإحياء، وفي تبديل قوالب التفكير وأدوات التعبير على السواء، وفي الجرأة على اللغة وفتح آفاق جديدة أمام الإنسان العربي. ويختلف هذا المهجرُ القديمُ كثيراً عن المهجر المعاصر الذي بدأت فصوله في السبعينات من هذا القرن، وبعد الضربة القاصمة التي ألمت بمراكز الثقافة العربية القديمة في المشرق، وخاصة في القاهرة وبيروت واستمر حتى الآن. وهو اختلاف تسعى هذه الدراسة إلى بلورته واستقراء دلالاته كحالة استعارية تلخص بعض الملامح الخفية في الواقع العربي، أو بعض النوازع المضمرة فيه. وتستهدف هذه المقارنة الكشف عن حقيقة الواقع المهجري المعاصر، وقد تبدت صورتُه على مرايا ماضيه القريب من ناحية، والتعرف على جدل البنية الثنائية التي تفت عضد مشروع النهضة وتنخرُ هيكله من ناحية أخرى. فغاية المقارنة الأولى هي سبرُ جوهر الحاضر والتعرفُ على أسباب تدهور المشروع التنويري الذي كانت حركة المهجر القديمة واحدة من تجلياته البارزة. ومن البداية سأعقد مقارنة بين المهجر القديم، والقطاع الإعلامي الواسع في المهجر الجديد الذي جعل للإعلام العربي جناحاً مهجرياً بارزاً. قبل الحديث عن مهجر صغير جديد آخر مناقض للمهجر الإعلامي الكبير، ومماثل في التكوين والغايات للمهجر الأول.

(1) انطلقت تجربة المهجر الأولى في أعقاب انفجارات الصحوة القومية التي تمثلت في نهاية الحكم العثماني في المشرق بدخول القوات العربية دمشق عام 1918، وفي ثورة 1919 في مصر، وثورة العشرين في العراق، وانتفاضة 1920 في فلسطين وفي سوريا ولبنان بعد إعلان الانتداب. وكان السياق الذي انطلقت منه هو سياق مشروع الصحوة القومية، وبداية التحرر والثورة على

الهيمنة الاستعمارية على المنطقة. وتبلور الحلم الشعبي بالتغيير والبحث عن أفق معرفي جديد، والاهتمام بالثقافة، وبداية نضج العقل العربي بعد صدمة مواجهته الأولى مع الغرب. وتأسيس قواعد التجربة الليبرالية العربية الأولى في هذا الوقت. لهذا كله كان الخروجُ في هذه المرحلة إرادياً، يحدوه الأملُ في التغيير، والرغبة في اكتساب القدرة عليه، وبلورة البرنامج القادر على تحقيقه. مما مكن الكاتب من إرهاف أدواته المعرفية والتعبيرية لاستيعاب هموم أمته ومطامحها.

أما تجربة المهجر فإنها بنت المناخ العربي الموبوء الذي أعقب ضربة هزيمة 1967 القاصمة، وتخثر المشروع القومي التحرري الكبير، وانحسار الثورة العربية، وتقدم الثروة النفطية للاستيلاء على مكانها، وبداية فرض الهيمنة الأمريكية على المنطقة العربية التي اكتملت فصولها بحرب الخليج، واستحكام سيطرة القطب العالمي الواحد بعد سقوط سياسة الاستقطابات، وبزوغ ما يسمى بالنظام العالمي الجديد، أو عودة الاستعمار العالمي في شكل جديد. واستفحال خطر النظم القهرية العربية الذي أدى إلى موجات من نزوح المثقفين العرب عن أوطانهم، مدفوعين بقوة المناخ الطارد فيها، والذي تتعقب آلياته القاهرة أصحاب الأقلام الحرة والمواقف المستقلة، حتى يتم للمؤسسة في تلك الأوطان إحكام قبضتها على العقل القومي، والإجهاز على قدرته على التفكير الحر والرؤية المستقلة. [إنها تجربة الخروج القسري، وبنت الرغبة في الحيلولة بين المثقف ودوره الطبيعي بين قرائه، وطرد العناصر التي لا تزال تدعو للتغيير أو التي لا يمكن تمرير المخططات المعادية له في حضورها].

(2) لذلك كانت الهجرة الأولى بنت وضوح الرؤية وتحدد طبيعة المعركة بين الأنا العربية وعدوها المستعمر، واحتدام الرغبة في التحرر من سلطة الآخر. وتأسيس مشروع الأنا التحديثي والنهضوي. وكان كل خروج يستهدف إرهاف قدرة العقل القومي على مقاومة المستعمر وتوفير البنية العقلية القادرة على التحرر منه.

فأصبحت الهجرة الثانية جزءاً من مشروع مناهض يتقصّد تخريب الذات العربية، وتعميق الصراعات بينها إلى حد الحروب، وبالتالي إخضاعها لإرادته بما في ذلك إرادة التبعية، وقلب المعايير التي يصبح معها أعداء الأمة السابقين، هم أصدقاءها الجدد ورعاتها الصالحين.

(3) كان الخروج ابن الرغبة في زيادة فاعلية المثقف، وبالتالي يتسم بالفردية والمشروع الفردي. لأن المثقف كان أداة للتغيير،

وكان المعبر عن الحلم الجمعي بالأفضل، والممثل الشرعي للأنا القومية في سعيها للتحرر والاستقلال. وكان طليعة القوى الشعبية ومبلور الأماني والصبوات والوطنية، وكانت حركة المهجر جزءاً من استراتيجيات التحرر الثقافي والوطني على السواء..

فأصبح الخروج إشكالياً وملتبساً، وأصبح المثقف هو المعبر غير الشرعي عن كل ما ترفضه المؤسسة الحاكمة التي تتنزع بأنها هي الممثل الوحيد للأماني الوطنية وغير الوطنية. ودفعت هذه المؤسسة ممثليها للحاق به في مهجره وحرمانه من هذا الدور فيه، بصورة أدت إلى وجود مجموعة كبيرة من المثقفين العرب بالخارج، ليسو كلهم بالقطع من أصحاب الأقلام الحرة والرؤى أو الأفكار المستقلة، فقطاع كبير من"المثقفين" العرب بالخارج أدوات في أيدي نفس المؤسسات التي خلقت المناخ الطارد الذي دفع بالآخرين إلى الهجرة بعد تضييق الخناق عليهم في أوطانهم. وهي جزء عضوي في مؤسسة الحكم القمعية، وغطاء لمافيات الفساد المحلي، وحصان طروادة لعودة الاستعمار الجديد.

■* انطلقت تجربة المهجر الأولى في أعقاب انفجارات الصحوة القومية التي تمثلت في نهاية الحكم العثماني.

(4) كان الخروج في المهجر القديم جزءاً من المشروع التنويري الفني، لأنه كان ابن التمرد والتغيير، وأداة تحرير الأنا من سطوة الآخر. وكان الخروج يتغيا تأسيس مصداقية المثقف، وتأكيد تحرره من التبعية للمؤسسة، وتعميق فاعليته ضدها. لأن المؤسسة في هذا الوقت كانت هي مؤسسة الآخر التي تنفذ مخططاته الاستعمارية. وتقمع كل أماني التحرر الوطنية.

فأصبح في المهجر الجديد جزءاً من لعبة التعمية ومن المشروع المناهض الذي لا يتحقق إلا بشراء الضمائر، واحتواء الرأي الآخر. واستحكام الأزمة بعد حرب الخليج، وما أعقبها من طقوس المهانة العربية التي تستمر حتى اليوم، وتزداد حدة يوماً بعد يوم، يؤكد هذا الإحساس الجديد. وأصبح من أهداف المهجر الجديد المضمرة هي الإجهاز على مصداقية المثقف، والبرهنة على أنه يباع ويشترى بأبخس الأثمان. وأصبحت المؤسسة الاستعمارية القديمة ترتدي الآن أقنعةً محلية تزعم احتكار الاجتهاد الوطني، وتحرمه على غيرها.

(5) كانت منابر المهجر القديم من(الفنون) لنسيب عريضة إلى(السائح) لعبد المسيح حداد منابر فردية حرة.تسعى إلى إتاحة المجال للإنتاج الثقافي المغير، وإلى أن تصبح ساحة للحوار بين الرؤى والتجارب والمغامرات الإبداعية المختلفة. كانت منابر للتميز والمغايرة، لا يصدر مثلها في العالم العربي في هذا الوقت. فقد كان لها دور الريادة واكتشاف الأصقاع المجهولة. منابر تروم بعث الحياة في أوصال الثقافة العربية الخامدة، ونقد ما بها من غث القول وزيف الرؤى. وإذا تذكرنا ما أحدثه"غربال" ميخائيل نعيمة من ثورة نقدية في العشرينات، وقد كانت جل مقالاته مما نشر في مجلتي المهجر المذكورتين، أدركنا أن درس المهجر القديم هو في ضرورة التميز واستشراف الآفاق الإبداعية الجديدة. فلو لم يأت المهجريون القدامى برؤى جديدة واكتشافات أدبية جديدة لما استطاعت حركتهم أن تترك الأثر الذي تركته في واقع الثقافة العربية.

فأصبحت منابر المهجر الجديد مؤسسات صحفية ضخمة مدعومة بأموال النفط والتوجهات الأمريكية، ترد الرؤى القديمة وتقيم أقانيم المقولات المغلوطة. وأغلب هذه المنابر من النوع الذي كان يمكن أن يصدر في أكثر من قطر عربي، بل وجلها يعبر عن رؤى بعض المؤسسات السياسية أو الثقافية فيه. وقد كشفت كارثة حرب الخليج التي أحكمت عبرها أميركا قبضتها على المشرق العربي برمته، عن طبيعة كتاب منابر المهجر الجديد المغايرة، فقد انزلق فيها عدد كبير من الكتاب العرب إلى هاوية التبعية وإخضاع أقلامهم وأفكارهم وأيديولوجياتهم لتقلبات أسعار الدفع في بورصة شراء الأقلام والضمائر. وقفز البعض الآخر برشاقة البراغيث بين المنابر المتناقضة. بصورة تأكد معها أن كرامة الكلمة العربية وحمايتها من مهانة التردي والتناقض والتبعية وفقدان المصداقية بالتالي تكمن في استقلاليتها وقدرتها على حماية ذاتها من تقلبات المؤسسة السياسية وصراعاتها، ومن ضرورة الانقسام بين المعسكرات المتطاحنة والحفاظ على قدرتها النقدية والرؤيوية التي تشكل عبرها قيمتها الضميرية. ومقدرتها على إنقاذ الإنسان العربي من مهاوي التخبط والبلبلة في متاهات الوعي الزائف ومباءات الانحطاط والتبعية.

(6) استغلت حركة المهجر القديمة وضعها في مفترق طرق الثقافات الغربية، إذ عاد نعيمة من دراسته في روسيا، لينضم إلى جبران وزملائه القدامى في السيمنار الروسي بالناصرة الذين هاجروا إلى أمريكا، وليعقد معهم نوعاً من الزواج بين كل ما استطاعوا هضمه واستيعابه من الثقافتين الروسية والإنجليزية، وتوظيفه في خدمة قضية التجديد، وتوسيع آفاق التجربة الإبداعية في الشعر والنقد والقصة في الأدب العربي. لذلك كان طبيعياً أن

يتلقف المثقفون العرب الطليعيون وقتها -وخاصة مدرسة الديوان في مصر- هذه الثمار بشغف وتقدير.

فأصبح المهجر الجديد عالة على ما يقدم في الواقع العربي من استقصاءات، يسير وراء صناع السياسة والثقافة فيه لا أمامهم. وعجز المهجر الجديد عن إحداث ما تركه المهجر القديم من أثر، ناهيك عن تجاوزه.

وأصبح همه هو الإجهاز على المنارات الثقافية القليلة التي مازالت تشع بعض الضوء، وإزكاء نيران الصراع بين قطاعات الثقافية العربية وأجنحتها.

■* تجربة المهجر الجديدة بنت المناخ العربي الذي أعقب ضربة هزيمة 1967 القاصمة.

(7) انطلق المهجر الجديد من مركز الثقافة العربية الفاعلة بغية التوجه إليه من جديد، وليس غريباً أن معظم أعمال المهجريين الأوائل نشرت في بيروت حينما كانت مركز النشر العربي ومحط اهتمام حركة النهضة. واستقبلت بحفاوة بالغة في مصر عندما كانت مصر هي مركز الإشعاع الثقافي العربي.

بينما ينطلق المهجر الجديد من سياق استمرار الخلل الذي انتاب بنية الثقافة العربية، بعد ضرب مركزيها القديمين(القاهرة وبيروت) في عقد السبعينات العصيب، وإخفاق الأطراف العربية في النهوض بدور هذين المركزين القديمين. فبدون مركز قوي تظل أي حركة ثقافية في الأطراف العربية مهما كانت أهميتها -كالحركة الأدبية الحية في المغرب- عاجزة عن التحليق لأنها كالجناح الذي اجتث من جسده.

(8) بدأ المهجر القديم في سياق البحث عن حساسية أدبية جديدة، وبعد تبلور جمهور جديد من القراء نتيجة الانفجارة التعليمية الكبرى التي أنتجها نظام محمد علي التعليمي الجديد في مصر وتراكم آثار مدارس البعثات التبشيرية العديدة في سوريا الكبرى. وكان الخروج نوعاً من التعجيل ببلورة هذا التغير الأدبي. لأن الخروج للغرب في هذا الوقت كان يتم في سياق تصور إيجابي لدوره الثقافي، ولضرورة استيعاب تجربته الحضارية وهضمها وإعادة إنتاج نسخة عربية منها.

بينما جاء المهجر الجديد وسط الضربات التي تنتاب الثقافة العربية في المرحلة التي تخلصت فيها من الحساسية الأدبية التقليدية التي كانت تستمد جل مرجعياتها من الثقافة الغربية، وأخذت في تأسيس الحساسية الجديدة التي تتجذر فيها الأعمال الأدبية في الميراثين الشفوي والمكتوب، وتستمد مرجعياتها من تقاليدها ومواضعات ثقافتها وخصوصية رؤاها وتصوراتها. في هذا الوقت بالذات انتابت الضربات المراكز لتشتت مسار هذه الحساسية الجديدة، وتبعثر جهودها وإنجازاتها. وعلاوة على ذلك كان الخروج فيه مأساوياً لأنه جاء بعد فقدان التصور الإيجابي للغرب، وبداية مرحلة الشكوك المزدوجة وفقدان الثقة.

(9) كان خروج المثقف يتوجه إلى فضاء حر يسمح له بالفاعلية، ويتيح له إرهاف قدرته عليها، ويمكنه من تحصيل المزيد من المعرفة التي تستهدف بلورة السياق الذي يبتغيه. ولذلك كان هذا الفضاء ينطوي على نوع من فتح الوطن على العالم.

فأصبح الخروج وقوعاً في أحبولة الهيمنة الإعلامية للآخر، سواء أكان هذا الآخر هو صاحب الصحيفة النفطية، أو سيدة النظام العالمي الجديد. وبذلك أصبح الخروج نوعاً من البقاء في الوطن، أو إغلاق الوطن للعالم، لأن المؤسسات المسيطرة فيه هي نفسها التي تستخدم المثقف المهجري. وبهذا تحول الفضاء الحرر الذي تتعدد فيه الاجتهادات إلى فضاء احتوائي تختلط فيه كل الأوراق فلا يتبين القارئ الصالح من الطالح.

■* كان الخروج ابن الرغبة في زيادة فاعلية المثقف وبالتالي يتسم بالفردية والمشروع الفردي.

(10) كان المهجر القديم ثورة على التقاليد والمواضعات الأدبية السائدة، وجرأة على اللغة، وربطاً للأدب بالواقع، وإنتاجاً معرفياً مغيراً.

فأصبح المهجر الجديد تعبيراً عن عودة السلفية، بأكثر أشكالها التعبيرية تخلفاً، وتوسيع شقة الخلاف داخل أجنحة الثقافة العربية.

إزاء هذه البنية الثنائية التي تبلور تحولات المهجر العربي في الخارج، لابد من الوعي بأن هناك أكثر من مهجر معاصر، وقد أقمت تعارضاً بين القسم الأكبر من المهجر الجديد، وحركة المهجر القديمة. لكن هذا التعارض ينفي، بسبب تعدد المهاجر، وجود قدر لابأس به من التماثل بين المهجرين، يتحقق في قطاع صغير من المهجر الجديد الذي مازال كتابه من النوع الذي دفعته الظروف الخاصة أو العامة إلى الحياة في المهجر، وحافظ في هذا المهجر على جذوة موهبته الإبداعية متقدة، وعمل على تطويرها وتنميتها وتعميق صلتها بالثقافة العربية الأم في أكثرها تجلياتها نضجاً وانفتاحاً على المغامرات التجريبية الواعدة بالعطاء. وتجنب الوقوع في تناقضات الدول العربية التي تقعدها الولاءات لرؤى المؤسسات والأنظمة العربية المتضاربة عن صياغة رؤية عربية للعالم، وعن القيام بدورها في تسييد العوامل المشتركة والمجمعة، وتحييد عوامل الانقسام والفرقة والمصالح الذاتية. وانفتاح

هذا النوع من المبدعين العرب من كتاب وتشكيليين واستقلالهم المعرفي والضميري هو الذي يمنحهم خصوصيتهم كحركة ثقافية في العقد الأخير من القرن العشرين. تتميز باستقلالها عن كل الأنظمة والمؤسسات العربية. وأن يكون المعيار الأول في حكمها على الأشياء هو شرف القصد، وحركة الكاتب، وكرامة الكتابة، التي عرضتها التبعية للمؤسسة لفقدان المصداقية والهوان. فوجود هذه الحركة بعيداً عن أيدي الأنظمة العربية هو فرصتها للانفلات من أسر الوعي الزائف، أو الوعي المقيد والكسيح، وهو الضمان لانطلاقها من قيود كل أشكال الرقابة، بما في ذلك الرقابة الذاتية. وحتى تحافظ على حريتها المطلقة، فإنها تدرك ضرورة أن يكون لها استقلالها الاقتصادي الذي لا يمكن بدونه أن يكون ثمة استقلال، أو احتكام إلى صوت الحرية وحده. لأن الاستقلال الاقتصادي هو دعامة كل استقلال آخر. وهو الضمان لحماية حرية القرار وحرية الاختيار.

■* الهجرة الأولى بنت وضوح الرؤية وتحدد طبيعة المعركة بين الأنا العربية وعدوها المستعمر.

وتنهض هذه الحركة المهجرية الجديدة التي تتشكل بعيداً عن سيطرة المنابر النفطية بعدد من الأدوار والنشاطات، وفي مقدمتها الحفاظ على جذوة المغامرة الإبداعية العربية وعلى تألقها، وريادة خطاها في دروب الحساسية الجديدة، وفي استقصاءات ما بعد الحداثة. وتدعيم مسيرتها صوب الأصقاع المجهولة، والتجارب والاستقصاءات البكر في الدروب التي لم يسمع فيها وقع لقدم عربية من قبل. والحفاظ على شرف الكلمة وعلى حريتها وحمايتها من التردي والتبعية والهوان. وبلورة رؤية عربية قادرة على انتزاع مصداقيتها من بين أنياب الوعي الزائف، وأجهزة إعلامه الشرسة والتابعة، بل والعميلة في كثير من الأحيان: وإذا ما تمكنت من تحقيق ذلك فستكون سنداً لحرية المغامرة العربية في الداخل، ولجسارة الكلمة الشريفة ولحرية المبدع الذي يحافظ على استقلال كلمته، في الظروف القاسية التي يعيش فيها المبدع العربي، في جل الأقطار العربية، التي لا تزال تطرد مثقفيها الحقيقيين، ولم تتحول بعد إلى مناخ جاذب يستحثهم على العودة.

والواقع أنني أجد أن هناك مجموعة من الظواهر التي بدأت تبلور لأدب هذا النوع من المهجر خصائصه الأدبية المميزة. وأولى هذه الخصائص أن المهجر لم يفصل الكاتب عن همه الوطني أو القومي بل أرهف وعيه به، وعمق قدرته على سبر أغوار تناقضاته. فروايات بهاء طاهر الأخيرة مثلاً والتي كتبها في مهجر من هذا النوع، وخاصة رائعته(الحب في المنفى) ما كان لها أن تكتب لو لم تتح له الخبرة الحميمة بالآخر، واكتشاف عقم الاستقطابات القديمة بين الأنا والآخر، ففي كل من الشرق والغرب أنا وآخر في وقت واحد. فقد استقر الآخر داخل الأنا، وأحياناً في أكثر صوره بشاعة وعدوانية، وليس الأمير الخليجي حامد في هذه الرواية إلا نموذجاً على تماهي قطاعات من الأنا مع أكثر أجنحة الآخر عداء للذات واعتداء عليها. فلم يعد الاستقطاب بين الغرب والشرق مقنعاً أو متمتعاً بالمصداقية. فألوان الطيف السياسي والأيديولوجي كلها موجودة على ناحيتي الاستقطاب، وليست موزعة بسيميترية ثنائية بين جانبيه. أما في رواية أخرى من روايات هذا المهجر، وهي رواية جميل عطية إبراهيم(أوراق سكندرية) فإننا نكتشف أن الحياة بالمهجر قد زودت الكاتب/الراوي/ البطل برؤية مرهفة لما يدور في الوطن. فنحن في هذه الرواية بإزاء بنية حاضر تسعى الرواية لاستكشافه من منظور ماض تسلح بمسافة مضاعفة لأنها مسافة الزمن، مضافاً إليها بعد الهجرة الجغرافي والعودة إلى المكان القديم بعيون جديدة. وهذه البنية هي بنية استعادية في المحل الأول. تتجلى طبيعتها الاستعادية في نظر الراوي قبل أي شيء آخر. وهي استعادة ترد للقارئ الوعي بأهمية القضايا الوطنية والكونية الكبرى. فثمة وعي في الرواية بأننا بإزاء مرحلة تغير على صعيد الضمير الكوني بالغة الأهمية، إذ تقول الرواية"القرن القادم هو قرن نشأة الضمير الكوني، هذا الضمير قواعده لا تزال غائبة، لكنها سوف تترسخ مع سرعة التطبيقات في مجال الفضاء وفي مجال الهندسة الوراثية. هل يجوز إطلاق صاروخ على القمر لتدميره؟" (ص239)، وهو وعي ما كان الكاتب يبرزه لو لم تقيض له معرفة ما يدور في الساحة الأوسع، وما يشغل العالم الذي فرغ من مشاكل أكل العيش وتحقيق الذات. وهذا التغير دال إلى أقصى حد. لأنه منذ"فجر الضمير" كانت مجموعة الأخلاقيات والوصايا التي بلورتها الحضارة المصرية القديمة، وتم تكريسها بعد ذلك عبر الأديان السماوية الكبرى تتعلق بآليات العلاقة بين الأفراد وبين نزعات الفرد والآخرين"الجماعة/ الأسرة/ المجتمع". أما الآن فإننا بإزاء مرحلة تغير جذري ناجمة عن تدخل الإنسان فيما كان يبدو في الماضي وكأنه شأن سماوي بحت: الفضاء، التأثير في البيئة، هندسة الجينات... الخ. وهذه التغيرات الجذرية من مشاغل هذه الرواية الجيدة التي تفتحها على آفاق تأويلية بالغة الثراء والخصوبة ما كان لها ملامستها لولا هذا البعد المضاف: بعد المهجر.

■ أصبح المثقف هو المعبر غير الشرعي عن كل ما ترفضه المؤسسة الحاكمة.

وإذا انتقلنا للشعر سنجد أنها أكثر الأجناس الأدبية احتواء على تجليات هذه الحساسية المهجرية. لأن مفردات القصيدة المهجرية الجديدة، لا مفرداتها اللغوية فحسب، وإنما مفردات التجربة الشعرية ذاتها، ومفردات التجربة المعاشة داخلهما، تخضع لعملية انتقاء وتمحيص دقيقتين يعيد بهما الشاعر تأسيس المفردات، ويرد في الوقت نفسه للغة طزاجتها وثراءها التعبيري الفادح. لا لتعبر عن قضايا الإنسان المعاصر، أو عن أزمة الهوية الطاحنة في هذا الزمن العربي الرديء، وإنما لتقدم أغنية للفرح وللشبق وللحبور في عالم مليء بالشر والحزن والفساد. فالشاعر المهجري الجديد لا يقيم حواره مع العالم بالمضاهاة كما كان الحال في

الماضي، ولا حتى بالجدل المباشر، وإنما بالمغايرة الجذرية له. وكأن الشاعر

يبتعث تقاليد المعارضات القديمة ولكن بشكل جديد يعارض فيه النص الواقع بدلاً من معارضته القديمة لنص آخر، ويقدم نفسه كنقيض له وكقرين في وقت واحد، ولكنه ينأى في جميع الأحوال عن أن يكون انعكاساً له، أو تصويراً لتجلياته البادية. ومن هنا فإن الأشعار العربية المكتوبة في المهجر، وخاصة في نماذجها الجيدة عن أمجد ناصر أو سركون بوليس توثق علاقتها بالعالم من خلال تأكيد استقلاليتها عنه ومغايرتها له. فالعلاقة بالعالم في هذه النصوص الجديدة تزداد وثاقة كلما ازدادت حدة المفارقة وليس العكس. فالإيغال في الخصوصي والحسي هو سبيل هذا الشعر المهجري للتعبير بالتناقض عن العام والمجرد.

فقصائد المهجر الجديد هي بنت مرحلة مغايرة كلية لتلك التي تشكل فيها الوعي الجمالي للقصيدة الشعرية الحديثة التي تبلورت في الخمسينات والستينات. وتشكلت رؤاها الجمالية والفكرية في المناخ المترع بأحلام الوحدة العربية، وزمن المد القومي. وكان من الطبيعي أن تطرح هذه القصيدة الخمسينية أو الستينية أنماطها الجمالية خلال جنوح كل العناصر الصانعة للعمل الشعري صوب التساوق والتكامل والوحدة. فقد كانت وحدة القصيدة العضوية صدى لتلك الوحدة المبتغاة التي كانت كل الاجتهادات الفكرية من ماركسية أو قومية عربية أو حتى "قومية سورية" تعبر عنها بصيغ وأشكال متباينة وحتى متناقضة. ولكن القاسم المشترك بينها جميعاً كان أنها تنحو إلى خلق عالم ينطوي على هارمونيته الكلية الداخلية التي رفدت بشكل أو بآخر النصوص الأدبية التي صدرت عن هذه المرحلة بخصائص وسمات متناظرة. ولا تزال قيمها الجمالية وأنماطها التعبيرية تتحكم في قواعد التلقي السائد للشعر والأدب بشكل عام حتى اليوم. فليس ثمة فارق كبير في هذا المجال، ومن حيث الأنماط الجمالية التي تنهض عليها أجرومية البنية الشعرية ذاتها، بين أن يرى الشاعر عالمه عبر مرشح رؤية قومية عربية كالسياب، أو ماركسية كالبياتي، أو بعثية كأحمد عبد المعطي حجازي، أو قومية سورية كأدونيس. لأنها تظل جميع الحالات رؤية مشروطة بحدودها الأيديولوجية وليست رؤيا بالمعنى الشعري الواسع لهذا المصطلح. وشتان ما بين الرؤية والرؤيا في هذا المجال.

■ كانت منابر المهجر القديم فردية حرة تسعى إلى إتاحة المجال للإنتاج الثقافي المغير.

فقد كان تعامل كل هذه المنطلقات المتباينة مع المؤثرات الأجنبية، أو مع الأسطورة والرمز، أو مع قضايا التراث والإحالات التناصية تعامل"مؤدلج" سلفاً وبالتالي تحكمه على الصعيد الشعري خاصة، آلية حسابية مهما كانت دعاوى تحرره، فتغليب الهاجس الأيديولوجي على الهم المعرفي في هذه المنطلقات سرعان ما ترك بصمته على أنماط التعبير الشعري وبناء الجمالية، وساهم في قولبتها. وهذا هو ما أدى إلى تبلور ما يدعوه أستاذنا الدكتور شكري عياد بعمود الشعر الحديث الذي لا يقل نمطية عن عمود الشعر القديم الذي ثار عليه الشعر الحديث في بداية انطلاقته. وكان لابد من كسر عمود الشعر الحديث ذاك بعدما انكسرت مرجعيته الأيديولوجية نفسها. فقد تعرضت القومية العربية لضربات قاصمة لم تستطع التكيف معها أو النهوض من عثراتها، وتلقت الماركسية هي الأخرى ضربة قاضية مع انهيار حائط برلين وما تبعه من قعقعات لم تفق منها بعد، كما تكشفت دعوة القوميين السوريين عن طبيعتها الموهومة وجوهرها الفاشي العقيم الذي لا تحقق له إلا بالخراب وفيه. وأصبح على الواقع العربي الجديد الذي لم يفق من صدمة انهيار كل مشاريعه القديمة أن يبحث لنفسه عن مشاريع جديدة أو أن يتعامل مع ما تركه الانهيار من خراب في الأوطان والذمم. وقد استحال العدو الخارجي إلى عدو داخلي، وانقلب العداء للأعداء إلى عداء للأشقاء ثم إلى تناحرات وحروب بينهم، بل وبين أبناء الوطن الواحد على مد الساحة العربية من

الصحراء على المحيط الأطلسي وحتى العراق على الخليج الذي كان عربياً.

إزاء هذا الواقع الجديد الذي استحالت فيه وحدة الهدف ووحدة الحلم القديمة إلى صراعات وخيانات وإحن، وانتشر فيه التفتت والتشظي، بدأت القصيدة المهجرية الجديدة تبحث عن أنماط جمالية مغايرة لا تعبر عن هذا التفتت والتطاحن والتشظي، وإنما تسعى لمواجهته ودرء أخطاره عن الذات. فهل يمكن للشعر أن يتغنى بالدمار والحروب الأهلية والنزعات الطائفية، كما تغنى من قبل بأحلام الوحدة والعدل الاجتماعي والحرية؟ وهل يمكن للشاعر أن يتغنى بالمنفى؟ بالطبع لا، وحتى إن فعل فلابد له من أن يبحث عن أشكال تعبيرية جديدة، وعن أنماط جمالية مغايرة تكشف عن جماليات القبح والتردي وعن حركية الغربة والاغتراب. ومن هنا كانت ضرورة تأسيس علاقة النص بالواقع على أساس المناقضة بدلاً من اعتمادها من قبل على المضاهاة والمحاكمة، وأن تتحول العلاقة بين النص والعالم من التعبير عن العالم إلى مواجهته والتصدي له، وأن يستعيض الشاعر عن قبوله القديم للعالم دون أي أسئلة. إلى طرح الأسئلة المستمرة على النص وعلى العالم معاً. وأهم من هذا كله أن يؤسس النص لغته الجديدة، وحينما أتحدث عن اللغة فإنني أعني لا مفرداتها اللغوية فحسب، وإنما مفردات التجربة الشعرية ذاتها، ومفردات التجربة المعاشة داخلهما كذلك. فأول أبجديات المعرفة هو تأسيس المفردات وتمحيصها، لأن هذا هو السبيل الشعري إلى تغليب الهم المعرفي على الهاجس الأيديولوجي.

■ كان خروج المثقف يتوجه إلى فضاء حر يسمح بالفاعلية ويتيح له إرهاف قدرته عليها.

□□□

ZĭƏl Żi5ɛ R ŦĦŻiR ţDŽ
Flj DŽŻiFljl – ŻiLƐLJ ǗF ŸŻi

محمد رياض وتار

تصدت الرواية العربية منذ نشوئها لمسألة الصدام الحضاري في الشرق والغرب.

وقد تبدّى اللقاء بين الشرق والغرب في الرواية بشكل أكثر وضوحاً من باقي الأجناس الأدبية الأخرى، لقدرة الرواية على عكس العملية الاجتماعية، وتمثلها في حركة نموها وتطورها، وتعقيداتها.

وثمة سببان أدّيا إلى اقتران بواكير الرواية العربية بالصدام الحضاري بين الشرق والغرب، أولهما أن الجنس الروائي جنس وافد من الغرب، وبحكم قانون التقليد الذي يحكم البدايات الأولى لكل فن، كان من الطبيعي أن يظهر الغرب كأحد المكونات الأساسية في الرواية العربية، فظهرت روايات عربية لها صبغة غربية، من حيث المكان والأشخاص، كرواية"قدر يلهو" لشكيب الجابري، التي وُصِفت بأنها رواية غربية كُتِبت باللغة العربية(1).

■*الجنس الروائي جنس وافد من الغرب إضافة إلى الأوائل الذين كانوا طلاباً في جامعات الغرب.

وأما ثانيهما فيرجع إلى أن الروائيين الأوائل كانوا طلاباً في جامعات الغرب، وعندما عادوا إلى بلدانهم، وأرادوا ممارسة كتابة الرواية وجدوا في الفترة التي قضوها في الغرب تجربة ثرة. إن"الجابري" و"توفيق الحكيم" اللذين يعتبران رائدين للرواية التي رصدت العلاقة بين الشرق والغرب، درسا في الغرب، الأول درس في ألمانيا، والثاني في فرنسا.

وقد ظلت الرواية العربية التي تصدّت للعلاقة بين الشرق والغرب تدور في فلك رواية"عصفور من الشرق" التي تعتبر أول رواية عربية رصدت العلاقة.

وعلى الرغم من أن الروايات التي جاءت بعد"عصفور من الشرق" حاولت أن تعمق مسألة الصدام بين الشرق والغرب، فإنها لم تستطع أن تتحرر من الإطار العام الذي رسمته تلك الرواية، وهو إطار الطالب الذي يذهب إلى الغرب للدراسة، ويتعرف هناك إلى فتاة أوروبية أو أكثر(2).

ويرجع شيوع هذا الإطار العام في الرواية العربية التي تصدت للعلاقة بين الشرق والغرب إلى أمرين: أولهما أن الروائيين الأوائل كانوا يعبرون في رواياتهم عن تجاربهم الذاتية التي عاشوها في بلاد الغرب عندما كانوا طلاباً. وثانيهما أن تجربة العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب كانت آنذاك في طور التأسيس، ولم تتشعب بعد لتأخذ أبعاداً أخرى، عبّرت فنياً عنها الروايات اللاحقة، ولاسيّما الروايات التي طبعت بعد عام 1967، فقبل العام المذكور كان الروائي العربي"متمحوراً حول الذات الفردية والقومية، فمن توفيق الحكيم إلى يحيى حقي إلى عباس محمود العقاد.. بدا الكاتب ينظر إلى الآخر من خلال ذاته، فيراه جنساً، إلحاداً، خيراً مطلقاً أو شراً مطلقاً، على نحو ما بدا عليه الفكر الغربي خلال فترته المعروفة بالمركزية الأوروبية، متمحوراً حول الذات، لا ينظر إلى الآخر إلا عبر موشورها، الأمر الذي عني أن لايبصر في الآخر إلا صورة ذاته. وبالتالي فإن تشخيص الفكر الغربي في هذه الفترة للفكر البدائي البربري الوحشي في الآخر لم يكن غير تشخيص لذاته. لكن الفكر الغربي لم يلبث أن شهد نقلة أخرى، تحاول أن تنظر للآخر بمنظاره هو، فظهر شتراوس وأقرانه من الإناسيين الذين فتحوا آفاقاً جديدة للفكر الغربي، يخرج فيها إلى هذا الحد أو ذاك من الشرنقة، ومن الإطلاقية الملازمة لهذا التشرنق(3).

أما جديد الرواية العربية في معالجة مسألة الصراع الحضاري فيمكن أن نعثر عليه بعد نكسة حزيران، وخلال السبعينات، والشطر الأول من الثمانينات، دون أن يعني ذلك انتفاء ما حكم مسار الرواية العربية قبل هذا التاريخ(4).

لقد تميزت الرواية التي عالجت موضوع اللقاء بين الشرق والغرب بأن بطلها مثقف، وذلك لأن الصدام الحضاري لا يمكن أن يخوض غماره إلا مثقف، يفكر ويحب الإطلاع، ويستوعب ما يجري حوله، بالإضافة إلى التماهي بين البطل والكاتب في معظم

■*الروائيون الأوائل كانوا يعبرون في رواياتهم عن تجاربهم الذاتية التي عاشوها في الغرب.

الروايات التي وصفها الناقد"جورج طرابيشي" بأنها أقرب إلى السيرة الذاتية والاعترافات(5).

أما المثقف/ البطل فإما أن يكون طالباً يمّم شطر الغرب للدراسة في جامعاته، وإما أن يكون مثقفاً تجاوز مرحلة الدراسة، وذهب إلى الغرب للسياحة، أو هرباً من القمع والاضطهاد في وطنه.

صدرت في سورية خلال الفترة التي حدّدناها للبحث، بعض الروايات التي عالجت موضوع اللقاء بين الشرق والغرب، وقد اخترنا من هذه الروايات رواية"ومرّ صيف"(6) لكوليت خوري. ورواية"الربيع والخريف"(7) لحنا مينة. وقد جرى اختيار النصين الروائيين السابقين بمقتضى الاعتبارين التاليين:

1- تختلف الروايتان السابقتان من حيث طبيعة الغرب في كل منهما، فاتجهت رواية"ومرّ صيف" صوب الغرب الرأسمالي، أما"الربيع والخريف" فاختارت الغرب الاشتراكي الذي ظهر في الرواية العربية ابتداءً من عام 1967، وبعد أن مضت عقود على تواشج العلاقات العربية بالغرب الاشتراكي.
2- تلخص الروايتان ما جاء في الروايات الأخرى، ويمكن أن تكونا نموذجاً للرواية السورية التي عالجت الصدام الحضاري بين الشرق والغرب.

1- رواية"ومرّ صيف" والغرب الرأسمالي:

توجهت رواية"ومرّ صيف" إلى مركز الآخر، وهو هنا الغرب الرأسمالي، وتحديداً مدينة لندن، حيث تدور أحداث الرواية بين مجموعة من الشخصيات المثقفة، الشرقية والغربية، وأبرز هذه الشخصيات"يوسف الأسواني" و"سهير"، و"جين"، و"إيتالو".

وتسهيلاً للكشف عن مواقف الشخصيات المثقفة الشرقية والغربية، من الشرق والغرب، ولتحديد إيديولوجيات الشخصيات المثقفة وإيديولوجيا الكاتبة، والعلاقة بينها سنعتمد التقسيمات التالية:

1)المثقف الشرقي:

آ- يوسف الأسواني:

"يوسف الأسواني" دكتور في الاقتصاد، ويعمل مديراً للمصرف التجاري في القاهرة، وقد اضطر للذهاب إلى لندن لإجراء عملية جراحية في الكبد، بعد أن سهّل له أخو زوجته سبل الإقامة في المشفى. ويختلف"يوسف الأسواني" عن سواه من الشخصيات المثقفة التي تذهب إلى الغرب بأنه ليس فتىً يافعاً، فهو في الخامسة والأربعين من عمره، مما يدل على أنه عاش فترة طويلة في الشرق قبل قدومه إلى لندن، بالإضافة إلى غنى تجاربه في الحياة، وبذلك يكون"يوسف" استثناء بالقياس إلى قلة خبرة الشخصيات الأخرى التي يمكن أن نجدها في بعض الروايات(8)

وعلى الرغم من الفترة المديدة التي عاشها"يوسف" في الشرق، فقد اكتفت الرواية بتقديم نبذة عنها، مركزة الاهتمام على علاقتها بالمرأة، ومبرزة محاولة"يوسف للخروج من إسار عادات الشرق، وتقاليده، ونمط الحياة فيه، ولا سيّما الحياة الزوجية. إن"يوسف" لا يتورع عن إقامة علاقات عاطفية وجنسية مع أكثر من فتاة، على الرغم من أنه متزوج ويحب زوجته"مديحة".

إن المرأة هي الحامل الأساسي لتجربة"يوسف" في الشرق، ولكن الأمر لن يستمر في لندن على ما كان عليه في الوطن، فقد خالف"يوسف" كل التوقعات التي ذهبت إلى أنه سيكون زير نساء في لندن، وبدا غير مبال تجاه المرأة الغربية. لقد حاولت"جين" الفتاة التي كلفت بمراقبة يوسف في المشفى، والإشراف على حالته الصحية، أن تلفت انتباهه إليها أكثر من مرّة وأظهرت له اهتمامها به، ولكن"يوسف" كان في كل مرّة يظهر عدم اكتراثه بها.

لقد بدا"يوسف" في حضرة الآخر / الغرب طوداً شامخاً، لا تقتلعه الرياح مهما بلغت شدّتها ولا تؤثّر فيه حضارة الغرب على الرغم من إغراءاتها. فما سبب هذا الانقلاب المفاجئ في سلوك"يوسف"؟ ولماذا آثر أن يظهر في الغرب على غير صورته الحقيقية؟

يتيح الجواب على السؤالين السابقين إمكانية الكشف عن الوعي الحضاري لدى"يوسف" الذي تشير علاقته بـ"جين"، وموقفه منها إلى أمرين: أولهما أن"يوسف" حكم على"جين" وبالتالي على الغرب من خلال قيم الشرق، وقدّم صورة عن الغرب من خلال

صورة الشرق ومفاهيمه وقيمه. إن"يوسف" لم يسع إلى اكتشاف الغرب من حيث هو غرب، بل أسقط عليه قيم الشرق، فبدا (الغرب) وقد تسربل بثياب شرقية. لقد واجه"يوسف" الغرب من خلال شرقيته، وتحديداً من خلال وضعه كذكر في مجتمع شرقي يُعلي من قيمة الرجل على حساب انحطاط المرأة، وكان لموقفه من المرأة أثر كبير في موقفه من"جين" التي بدت بعد أن ألبست ثياباً شرقية، ككل النساء تسعى وراء الرجل، وتطلب رضاه: "كان يوسف وهو يصغي إلى ثرثرتها(جين) يفكر في أن المرأة هي دائماً المرأة في أي زمان ومكان، هي ذلك المخلوق الذي يحب العواطف، ويفهم الجنس من خلال العواطف، ويظل رغم التطور والتقدم والمساواة، رغم الدنيا يبحث عن العواطف(9).

■*المثقف- البطل إما أن يكون طالباً يمم شطر الغرب للدراسة في جامعاته وإما أن يكون مثقفاً تجاوز مرحلة الدراسة .

وأما ثانيهما فإن"يوسف" أسس حكمه على الغرب على ما قرّ في ذهنه ووعيه من أن حضارة الشرق روحانية، وأن حضارة الغرب مادية، وأنهما لا يمكن أن تلتقيا، ولا تلتقيان إلا لتفترقا. إن الغرب كما رآه يوسف قد تلوث بالمادة، بالصناعة، في حين بقي الشرق يشع بالروح لأنه لم يدخل عصر الصناعة، لذا رفض"يوسف" الغرب/ المادة، وراح يكيل له الهجاء المرّ، متبرماً من طبيعته الملوّثة، ومتمسكاً في الوقت نفسه بالشرق الذي رفض قيمه من قبل(10).

لقد كانت روحانية الشرق بالنسبة إلى"يوسف" تعويضاً له عن حاضر الشرق القائم من جهة، وسلاحاً يشهره في وجه الغرب من جهة ثانية.

إن تمسك"يوسف" بروحانية الشرق ودفاعه عن هذه الروحانية، وشجبه لمادية الغرب يعني بقاء الشرق خارج دائرة التصنيع والتقدم.

ب- سهير:

إذا كانت رواية"ومرّ صيف" قد غلبت عليها سمة التقليد، واجترار التجارب الروائية السابقة، والنسج على منوالها كما يقول الناقد"نبيل سليمان"(11)، فإن جديد هذه الرواية في معالجتها لموضوع الصدام الحضاري يكمن في زجّها للمرأة الشرقية في تجربة اللقاء بين الشرق والغرب.

تمثّل"سهير" العنصر النسائي الشرقي في الرواية، وهي فتاة مثقفة، تعمل في الصحافة، وذكرياتها في الشرق ذكريات مريرة، فقد طُلّقت من زوجها بعد زواج لم يدم طويلاً، بسبب فقدان التوازن بينهما. وقد أقامت بعد طلاقها علاقة صداقة مع"يوسف الأسواني"، تحولت فيما بعد إلى علاقة حب. وعندما سافر"يوسف" إلى لندن لإجراء العملية الجراحية تبعته بحجة القيام بمهمة صحفية لصالح المجلة.

يشبه موقف"سهير" من الشرق موقف صديقها"يوسف"، فهي ترفض عادات الشرق وتقاليده وتحاول تجاوزها، دون أن يعني ذلك اللجوء إلى الحضارة الغربية لأنها حضارة مادية فقد الإنسان فيها روحه.

وإذا كان"يوسف" و"سهير" قد رفضا حضارة الشرق، وحاولا تجاوز المجتمع الشرقي، فإن احتكاكهما بالغرب لم يقدم لهما أي جديد سوى العودة إلى الشرق، والتمسك بأخلاقه وعاداته وقيمه من جديد.

إن"يوسف" و"سهير" هما التجسيد الفكري لتلك الفئات التي -على الرغم من إدراكها تخلف مجتمعها- لا تملك الجرأة الكافية من أجل القيام بتحديث المجتمع، وتفضل التراجع إلى الوراء إذا وجدت نفسها أمام مهمة صعبة لا تستطيع القيام بها.

2)المثقف الغربي:

أ- جين:

"جين" هي الفتاة اللندنية التي كلفتها الكاتبة بالإشراف على"يوسف الأسواني" في المشفى، وهي فتاة متحررة، لا ترى ضيراً في الخروج مع أحد الشبان، ثم قضاء بقية الليلة في فراشه، ولكنها عندما رأت"يوسف" -على الرغم من منظره القبيح، وسنه المتقدمة- شعرت بأنه لا يشبه أحداً من الرجال الذين عرفتهم، فاندفعت في حبه، وراحت تعمل على إرضائه، كأنها امرأة شرقية تقوم على خدمة زوجها المريض.

لقد قدّمت"جين" المثقفة الغربية من خلال المثقف الشرقي(الراوي)، شأنها في ذلك شأن"إيفان" في رواية "عصفور من الشرق"

لتوفيق الحكيم، "وألبزا" في رواية "قوس قزح" لشكيب الجابري، فبدت(جين)

أكثر رومانسية من الأبطال الشرقيين بعد أن سخّرتها الكاتبة لتمرر عبر قناتها ما تؤمن به من حنين مادية الغرب إلى روحانية الشرق(12).

■*يختلف يوسف الأسواني عن سواه من الشخصيات المثقفة بأنه لم يكن فتى يافعاً.

لقد أعربت"جين" عن ضيقها بمادية الغرب، وراحت تتطلع إلى روحانية الشرق، من خلال تعلقها بـ"يوسف الأسواني"، واعترافها بسأمها من الجنس، وحب الجسد، وانتقادها الشبان الغربيين الذين "يريدون فقط أن يضاجعوا المرأة، دون عاطفة... دون تفهم... دون ذوق"(13).

إن"جين" تمثل من جهة أخرى النظرة التي يروّج لها الاستعمار، والتي لا تريد أن ترى في الشرق إلا أوهامها عن روحانية الشرق وصفائه.

ب- إيتالو:

"إيتالو" شاب إيطالي، جاء إلى لندن، مركز أحداث الرواية ليقضي فيها عطلته السنوية، وهو كـ"جين" ينشد الروح ليتخلص من سأمه وضجره من مادية الغرب، لذا نراه يعجب بـ"سهير"، الفتاة الشرقية، عندما يراها في الفندق. وينجح"إيتالو" بالتعرف إلى"سهير"، ويمضي معها بعض الوقت في سعادة تامة، وفي غمرة سعادته يعترف لسهير بحبه لها، وبأنها أنقذته من سأمه وضجره، وحولته إلى إنسان جديد يحب الحياة(14)، ثم يطلب من"سهير" أن تصحبه إلى بلاده، ولكن الأخيرة ترفض طلبه مفضلة العودة إلى شرقها.

وهكذا يتضح لنا من خلال مواقف الشخصيات المثقفة الشرقية والغربية أن هجاء الغرب لم يقتصر على الشخصيات المثقفة الشرقية وحسب، بل تعداها إلى الشخصيات المثقفة الغربية نفسها التي ألبستها الكاتبة ثياباً شرقية، لتحقق ما تصبو إليه من نقد الحضارة الغربية، من الداخل والخارج، مقتفية بذلك آثار "توفيق الحكيم" في روايته"عصفور من الشرق" حيث قام"إيفان" الروسي بتوجيه نقد لاذع للحضارة الغربية التي -بحسب رأيه- شيّأت الإنسان، وانتزعت منه الروح(15).

3)الراوية:

تقدم الراوية، وهي كاتبة صورة قاتمة لحاضر الشرق/ الوطن، الذي لا يجد فيه الإنسان وقتاً للعطاء والإبداع، لأنه مشغول بالدفاع عن بقائه(16). لا تدفع هذه الصورة القاتمة للشرق الراوية إلى العمل لتغيير الواقع، بل تكون محرضاً لها على الهرب إلى الغرب الرأسمالي، لعلها تجد هناك الراحة، والخلاص من هموم مئة مليون إنسان عربي.

ولكن الراوية لا تجد ضالتها في الغرب، لأن الحضارة الغربية الرأسمالية-بحسب رأيها- أنجزت التقدم والتطور على حساب الإنسان الذي تحول في ظل الحضارة الغربية الرأسمالية إلى مجرد آلة صماء لا تختلف في شيء عن الآلة الحديدية التي هي عماد الحضارة الغربية المادية، ولذا راحت الراوية تهجو الحضارة الغربية الرأسمالية التي جعلت الإنسان يعيش في قلق المادة،وحدّدت قيمته بما يملك في جيبه(17).

ولم تكتف الراوية بهجاء حاضر الشرق،وحاضر الغرب الرأسمالي فقط، بل وقفت الموقف نفسه من الحضارة الغربية الاشتراكية التي لم تستطع-بحسب زعم الراوية- أن تجعل الإنسان يبكي على كتف أخيه الإنسان(18)

ويتضح من منطوق فكر الراوية أن الاشتراكية لا يمكن أن تتحقق على الأرض، "وأن الاشتراكية الحقيقية الوحيدة هي في أعماق تلك الحفرة المظلمة التي ستضمنا جميعاً دون تفريق"(19).

إن إيمان الراوية بتلوث الغرب الرأسمالي والاشتراكي على حدّ سواء جعلها تحرّم أي لقاء شرعي يجمع بين أبطالها الشرقيين والغربيين، وكانت حريصة على شرقية"يوسف" و"سهير" وروحهما فلم تسمح لهما بالاحتكاك المباشر بالحضارة الغربية، وأعادتهما إلى الشرق قبل أن يتلوثا بحضارة الغرب المادية.

إن الصورة القاتمة التي بدا عليها الغرب الرأسمالي والاشتراكي، وحاضر الشرق، في نظر الراوية، دفعت الراوية إلى طرح إيديولوجية بديلة، تشجب الحاضر، لا لتتمسك بالمستقبل، بل بالماضي، وتحديداً بدمشق القديمة التي رأت فيها الراوية التقدم والخلاص: "ولأول مرّة منذ سنوات وجدتني أعيد التفكير في عادات بلادي، تلك العادات القديمة... القديمة... لو كنت أكتب هذه الأسطر منذ عشر سنوات لكتبت أن هذه العادات بالية... وأنها تلتهم أيام الناس وتضيع أوقاتهم فتعيق"التقدم". لكنني كبرت عشر

سنوات... ومع الزمن اكتشفت أن التقدم له وجهان: وجه علمي أسعى إليه وأتمنى لو تصل بلادي إليه، ووجه آخر لا إنساني أرفضه(20).

ولم تكن الرواية بمعزل عن داء التذبذب الفكري الذي يصيب شريحة من المثقفين الشرقيين، وهم يخوضون تجربة الصدام الحضاري، فيعمي بصائرهم، ويخلق في داخلهم ازدواجية فكرية، لا تقل خطراً عن ازدواجية الشخصية، فإلى جانب الهجاء المر الذي صبته الرواية على الحضارة الغربية ثمة موقف آخر يعاكس الأول ويتضاد معه، فالإغراق في المادة الذي قاد الغرب إلى التهلكة، وحطم إنسانية الإنسان، هو نفسه الذي يكمن فيه سرّ تقدم الغرب(21). إن هذا الموقف يشير بوضوح إلى ما تتطلع إليه الرواية من أخذ علوم الغرب البرانية، ونبذ الجوانية؛ أخذ الآلة، وترك الإنسان. وهكذا تكون الرواية قد أعادت ما ذهب إليه بعض المثقفين العرب من ضرورة أخذ التقنية الغربية، ورفض الأخلاق(22).

■*إن المرأة هي الحامل الأساسي لتجربة يوسف في الشرق.

2-رواية "الربيع والخريف" والغرب الاشتراكي:

"الربيع والخريف" من الروايات القليلة(23)، التي تجاوزت سيطرة الغرب الرأسمالي على الرواية العربية كطرف في ثنائية الشرق والغرب التي يتمحور حولها القسط الأوفر من الجهد الثقافي العربي، وذلك بطرحها الوجه الأخر من الغرب، وهو الغرب الاشتراكي الذي ظهر كنقيض للغرب الرأسمالي منذ العقد الأول من القرن العشرين..

تهتم"الربيع والخريف" بالكشف عن تشكّل الأنا/المثقف في حضرة الأخر/ الغرب الاشتراكي، ولكنها لا تغفل، في سبيل ذلك، الشرق الذي كان ماثلاً في وعي الأنا عن طريق الاسترجاعات التي تمت في ذهن البطل للسنوات الخمس التي قضاها في الصين، قبل قدومه إلى المجر، ممّا ساعد في الكشف عن موقف البطل/ المثقف من الشرق والغرب الاشتراكي.

تطرح"الربيع والخريف" -كمثيلاتها في الرواية العربية- تجربة المثقف الشرقي في الغرب على مستويين، هما: مستوى الوعي، ومستوى اللاوعي، لذا لابد من دراسة موقف الشخصية المثقفة من الشرق والغرب ومن خلال هذين المستويين.

1- مستوى الوعي:

أتاحت الارتجاعات التي بدأت بها الرواية- بعد افتتاحها على مشهد"كرم المجاهدي" في مقهى M.K المجري فرصة تقديم تجربة كرم المجاهدي في المجتمع الصيني الذي عاش فيه خمس سنوات قبل أن يتوجه إلى المجر، وكشف أيضاً عن موقف المثقف الشرقي من الشرق.

■*رواية ومز صيف غلبت عليها سمة التقليد واجترار التجارب الروائية السابقة.

قدم"كرم" صورة بالغة السلب للمجتمع الصيني(24)، ووصفه بأنه مجتمع مغلق(25)، وقد بنى كرم حكمه السابق على خلو المجتمع الصيني من المرأة والصداقات. إن كرم لا يتذكر في المجتمع الصيني إلا السلبيات والنواقص: "إنني مللت، مللت... خمس سنوات في الصين، ولم أعرف الشعب الصيني، لم أدخل بيتاً صينياً، هنا اختلف الحال"(26) ويقول الراوي عن كرم: "في الصين لم يعرف الغابة حتى في النهار. لم تكن له صديقة هناك، وما كان قادراً أن يجلس إلى فتاة في مقهى، أو أن يدعوها إلى نزهة، هنا كما قال هيدجي، الأشياء تختلف... هذا صحيح يا صديقي، عندكم مثلاً، بيروشكا، عندكم أم كي، ساحة الأبطال، البارمان فيرانتش، روزيكا وخطيبها، المجتمع هنا مفتوح"(27).

لقد كان الناقد مراد كاسوحة على حق عندما خلص إلى تقويم كرم لتجربته الصينية كان"محكوماً بموقف سياسي مسبق من الخلاف العقائدي بين الاتحاد السوفياتي والصين، الذي تفجر في مطلع الستينات. وفي الوقت الذي كان فيه كرم يلقي باللوم على أولئك الانتهازيين الذين كانوا أطرافاً في هذا النزاع من خبراء ومدرسين وطلبة، فإنه لم ينجُ هو نفسه في موقف التحيز إلى طرف ضد الأخر، مما أدّى به إلى إنكار كل إيجابيات التطبيق الاشتراكي في الصين، حيث لم يعد يرى هذا التطبيق إلا من خلال منظور السياسة الخارجية السلبية للصين، وخلافها الأيديولوجي مع الاتحاد السوفياتي"(28).

أما صورة الشرق،/ الوطن، وهو هنا سورية، فتكاد تكون غائبة، وهي خلفية بعيدة وغائمة في وعي كرم، وقوامها النفي والاضطهاد والتخلف والحنين والألم(29). لقد ترك كرم بلده سورية لأنه ملاحق من السلطة السياسية: "إنه في رحلة لما تنته، رحلة بدأها من بلده البعيد، شرقي المتوسط، حين خرج كما آدم من الجنة، مطروداً بغير ذنب"(30).

إن المجتمع الشرقي -كما يراه- مجتمع غامض، يشيع فيه النفاق الاجتماعي، ولا يستطيع الإنسان فيه أن يمارس الأشياء بشكل صحي. يقول كرم عن إيرجكا المجرية: "هي لا تبيع نفسها، جرب معها في ليلة سابقة، وليست بحاجة إلى مال، وحتى لو

كانت كذلك فإنها تترفع، الفرق بين أن يمارس الإنسان الجنس لأجل الحب، وبين أن يمارسه لأجل المال كبير جداً. في أوروبا هكذا هي الأشياء صحيّة أكثر، في الشرق يخلطون هذا بذاك كل حب ممنوع، كل ممارسة مرفوضة، الفنانة والعاهرة سواء، الشرف محدد في الحوض، افعل ما شئت في السر، إذا استطعت الاستتار بقيت شريفاً، نفاق اجتماعي، المجتمع هناك منافق(31).

إن الصورة البالغة السلب، التي قدمها كرم للشرق/ الصين والوطن، تقابلها صورة أخرى بالغة الإيجاب للغرب الاشتراكي، وهو هنا المجر. فالمجتمع المجري يفارق المجتمع الشرقي بحسب رأيه– في أنه مجتمع صحي، يعيش فيه الناس الحياة بحرية مطلقة. لقد شعر منذ أن هبط أرض المجر قادماً من الصين– بالسعادة تغمر كيانه:" ومن بيته في شارع "بنتزور أوتا" القريب من ساحة الأبطال سار متهملاً تحت الأشجار الوارفة ينعم ببرودة الليل، وأضواء المدينة، ومتابعة المتنزهين، وهو يغض الطرف عن العشاق، في الزوايا عند جذوع الأشجار، على مفارق الطرق، أو في المقاعد التي تتوسط شارع الجمهورية، وأمام الأبطال التاريخيين للمجر، حيث يتعانق أزواج من الفتيان، ويقبل حبيب حبيبته، أو يريح رأسها على صدره، وأنامله تداعب وتتخلل الشعر، وقال في نفسه: هنيئاً، وقال في نفسه: حقاً إنها باريس الصغيرة"(32).

■*روحانية الشرق كانت تعويضاً عن حاضر الشرق القائم من جهة وسلاحاً يشهره في وجه الغرب من جهة ثانية.

ويمكن أن نفهم من خلال مواقف كرم وأقواله التي تخص المجتمع المجري أن الانفتاح يعني بالنسبة إليه السلوك الحر، وتمتع الفرد بالحرية الشخصية دون قيود. وقد توصل إلى هذا المعيار الحضاري بالقياس إلى ما هو موجود في مجتمعه الشرقي من تقاليد لا تولي الحرية الشخصية أي اهتمام. فبعد أن استقبله عميد الكلية، وأبلغه أنه يسلك طريقاً حرجة في علاقته ببيروشكا، وأنه ينبغي له أن يساعدها على الانضباط والدراسة، اعتذر له عن حديث ليس له أية علاقة به. وبعد كل ذلك"أكبر [كرم] تقاليد الحرية الشخصية، تمنى في أعماقه أن تترسخ هذه التقاليد في بلده الذي لا يستطيع أن يقيم فيه علاقة صحية إلا بإذن القانون، أو بمغامرة قد تكلفه وتكلف الفتاة خاصة كثيراً من الأذى"(33).

إن موقف كرم من النظام الاشتراكي لا يستند إلى عنصر التحليل العلمي، ورضاه عن هذا النظام"ينبع من خلال ما يقدمه هذا النظام للسواح والكوادر الفنية والأجنبية من تسهيلات ترفيهية وخدمات لتأمين راحتهم الشخصية"(34).

■*إن جين تمثل النظرة التي يروج لها الاستعمار، والتي لا تريد أن ترى في الشرق إلا أوهاماً.

لقد كان غياب التحليل العلمي عن الأحكام التي أطلقها كرم على النظام الاشتراكي غشاوة منعته من رؤية الأخطاء والسلبيات، فبدا المجتمع المجري مجتمعاً خالياً من العيوب والنواقص، "وهذا ما يتنافى مع أبسط المبادئ التي يفترض بالمناضل الماركسي تبنيها، فلكل مجتمع سلبياته مهما كانت قليلة، وفي ظل أي نظام سياسي لابد من حصول بعض التعرجات، والإشارة إليها لا تعني أي خرق للمقدسات بقدر ما تجسد الرؤية السليمة والإيجابية الهادفة إلى تطوير هذا النظام من زاوية الحرص على تلافي العثرات من مسيرته الاجتماعية والسياسية والحضارية"(35).

إن كرم المجاهدي مثقف ثوري يشبه الأبطال المثقفين الذين يذهبون إلى الأخر، وتكون لهم تجربة ما في استيعابه، وهم متشكلون إلى حد ناجز أو شبه ناجز (36).

لقد اعتنق كرم إيديولوجيا الغرب الاشتراكي قبل قدومه إليه، لذا فإن أحكامه لم تكن نابعة من الواقع، بل من الذهن، وما فيه من وعي مسبق.

2- مستوى اللاوعي:

إن منطوق وعي كرم في مناجزته للغرب الاشتراكي يشير بوضوح إلى ما عزم عليه من محاولة التخلص من الشرق، واعتناق أيديولوجيا الغرب الاشتراكي. وقد عبّر عن رغبته هذه من خلال أقواله التي دلت على انحيازه الكامل إلى المجر، ورفضه التام للصين والوطن.

فهل استطاع أن يحقق ما عزم عليه؟

للإجابة على السؤال السابق لابد من دراسة لا وعي الأنا/ المثقف الشرقي، وهي تخوض تجربة الصدام مع الأخر، وهذا لا يتأتى لنا إلا إذا نظرنا إلى علاقة كرم بالمرأة المجرية على أنها علاقة رمزية تندرج تحت ما يعرف باسم تجنيس العلاقات الحضارية(37).

إذا كان مصطفى سعيد بطل رواية"موسم الهجرة" إلى الشمال للطيب صالح بارعاً في خلق أجواء شرقية تشد إليها الهاربات من جو الحضارة الغربية المادية(38)، فإن"كرم" كان هو الأخر فناناً في خلق أجواء شرقية، ولكنها لا تشد إليها الهاربات من أجواء الحضارة الغربية الاشتراكية"، فبيروشكا وإيرجكا" –الفتاتان المجريتان اللتان عرفهما"كرم" –ليستا امرأتين مأزومتين حضارياً، وحنا

مينة لا ينطلق من فهم حضاري يعطي الشرق صفة الروحانية، مقابل إضفاء المادية على الغرب، واستحالة اللقاء بين الشرق والغرب الاشتراكي في"الربيع والخريف" لا تفسر باستحالةِ اللقاء بين الروح والمادة، وإنما ترجع إلى اعتبارات أخرى تتعلق بطبيعة"كرم"، وبالتالي بطبيعة الشرق. وسنكشف عن هذه الاعتبارات بعد التقدم في تحليل رموز العلاقة بين كرم وبيروشكا، وكرم وإيرجكا.

نظرت الروايات العربية إلى لقاء الشرق والغرب الرأسمالي على أنه صراع دائم ومستمر بين طرفين متناقضين[مثالي- مادي] [مستعمَر - مستعمِر]، أما رواية"الربيع والخريف" فقد نظرت إلى لقاء الشرق والغرب الاشتراكي من منظار المحبة والتعاون، فابتعد أبطالها المثقفون عن الحقد والكره، وحب الانتقام الذي بدا ظاهراً في مواقف كثيرة من أبطال روايات[الشرق والغرب الرأسمالي]. لقد عمل بطل رواية"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس بشتى الوسائل كي ينتقم من"جانين" التي أحبته حباً شديداً(39)، أما كرم فقد أحب بيروشكا، ولم يحاول الانتقام منها، وإنما أظهر حرصه على مستقبلها. ويجسد حب بيروشكا لكرم، وسعيها الدائب إلى الالتصاق به ما عزم عليه الغرب الاشتراكي من مساعدة الدول النامية في بناء نهضتها(40).

وعبرت الرواية-رمزياً- عن التعاون الذي طبع العلاقة بين الشرق والغرب الاشتراكي من خلال طبيعة الممارسة الجنسية بين"كرم" و"بيروشكا"، وبين"كرم" و"إيرجكا" فقد اتخذت هذه الممارسة شكل الأخذ الكلي، ودون أية ممانعة، على العكس مما حدث في الروايات التي تناولت الغرب الرأسمالي كطرف في اللقاء الحضاري، حيث أبدت المرأة الغربية ممانعة وعنفاً(41).



ويقابل الأخذ الكلي في ممارسة الجنس في رواية"الربيع والخريف" أخذ النظرية الاشتراكية كما هي، وهذا ما عبر عنه كرم صراحة من خلال موقفه المتشدد من الماركسيين الأجانب الذين يعملون في المجر، وتحديداً من خلال انتقاده"لنيلسون" الذي اتهمه كرم بتحريف الماركسية وتشويهها، لأنه يشرحها ويعلق على بعض مبادئها.

إذا كانت الحضارة الغربية الرأسمالية-كما يقول الناقد جورج طرابيشي في معرض تعليقه على رواية"موسم الهجرة إلى الشمال"- "لا تسلم نفسها لطالبها الآتي من الشرق أو من الجنوب إلا إذا خلعته من تاريخه وقطعته عن ماضيه وجردته من تراثه، وفصمته عن شخصيته الحضارية، بله الدينية، والحضارة الغربية لا تقوم إلا على أشلاء الحضارات الأخرى. حضارة حصرية تنفي كل ما عداها. لا تقبل حواراً ولا تزاوجاً"(42)، فإن الحضارة الغربية الاشتراكية على النقيض تماماً، تسلم نفسها لطالبها القادم من الشرق دون أن تخلعه من تاريخه وثقافته، وهذا ما تمظهر رمزياً في إصرار بيروشكا على عدم قبولها بتحطيم المتحف/ الشرق.

لقد طلبت"جين مورس" في"موسم الهجرة إلى الشمال" ثمناً لجسدها زهرية ومخطوطاً ومصلاة من حرير أصفهاني، وكلها منتوجات شرقية، أما بيروشكا وإيرجكا فلم تطلب من كرم أي مقابل لقاء منحهما له اللذة الجنسية، وكل ما طلبته بيروشكا من كرم هو أن يسمح لها بالنوم في بيته، وهي ترتدي ثياباً صينية. ولنلاحظ هنا أن العلاقة بين الشرق والغرب الاشتراكي كما جسدتها علاقة كرم ببيروشكا لم تقم على المقايضة.

أبعد حنا مينة بطله كرم عن الزواج من بيروشكا. وقد اعتبرت إحدى الباحثات الأمر انحرافاً عن الواقعية، فالثوري إنسان، وليس جسداً ترابياً فقط(43). وهذا الرأي صحيح ومقبول في حدود النظرة السطحية إلى علاقة كرم ببيروشكا، أما إذا نظرنا إلى هذه العلاقة على أنها علاقة رمزية، تخفي أكثر مما تصرح، فإن التحليل يظهر غير ما ذهبت إليه الباحثة.

ورد باحث آخر سبب ابتعاد كرم عن الزواج من بيروشكا إلى كرهه للدستور الوضعي للحياة الزوجية، وتفضيله العلاقة مع المرأة خارج مؤسسة الزواج(44). وهذا الرأي غير صحيح، وفي نص الرواية ما يشير صراحة إلى رغبة كرم بالزواج وإنجاب الأطفال، ولكن ثمة عوائق تحول دون تحقيق ذلك: "ظل[كرم] مصمتاً من الداخل كأنه لا يملك عاطفة... وكان يعجب لهذه الحالة، ويستشعر فراغاً ويتعذب، ويأمل أن يرتوي يوماً ظمؤه الداخلي... وأن ينتهي قلقه النفسي فيعرف ما يريد ويحصل على ما يريد ويصير له زوجة وأولاداً"(45).

لقد لاحظ أحد الباحثين أن بيروشكا تنطوي على جذور شرقية(46). أهمها سعيها إلى تمثيل دور الزوجة/ الخادم، إرضاء لكرم، وهذه الشرقية التي ظهرت عليها بيروشكا يمكن أن تكون المفتاح للدخول إلى معرفة السبب الجوهري الذي دفع كرم إلى الابتعاد عن بيروشكا.

لقد عزم"كرم" على رفض الشرق والتمسك بالغرب الاشتراكي، وبذلك يكون رفضه لبيروشكا رفضاً للشرق، وللقيم الشرقية. ويُرد تفضيله لإيرجكا على بيروشكا إلى واقعية الأولى ومثالية الثانية. إن إيرجكا-على نقيض بيروشكا- امرأة ناضجة جسدياً وعقلياً، تعرف ما تريد، ومتى تريد، وماذا تعطي، وماذا تمنع.

■*لم تكن الرواية بمعزل عن داء التذبذب الفكري الذي يصيب شريحة من المثقفين الشرقيين.

ولكن"كرم" نفسه لم يستطع أن يتخلص من أمراض الشرق، وقيم الشرق، على الرغم من عزمه على التخلص من الشرق. لقد ظلت قيم الشرق ماثلة في لا وعيه بعد أن رفضها وعيه.

ومن زاوية أخرى يمكن ردّ السبب الذي جعل كرم لا يرتبط شرعياً بيروشكا وإيرجكا. ولكن هذا النقص تجاه الحضارة في الغرب الاشتراكي لم يؤد به إلى نكوص باتجاه الذات، وتقوقع على الحضارة الشرقية، وتبريرها، كما حدث لبطل"الحي اللاتيني" الذي رفض الزواج من"جانين" لاعتبارات أخلاقية شرقية(47).

إن حال"كرم" تشبه حال"منصور عبد السلام" بطل رواية"الأشجار واغتيال مرزوق" لعبد الرحمن منيف، الذي رفض الزواج بـ"كاترين"، لا"لأنه يعترض عليها من حيث المبدأ، أو لأسباب اختلاف الحضارات والمفهومات... بل لأنه يشعر أن مثل هذا الزواج لن يكون -في المستوى الشخصي على الأقل- زواجاً متكافئاً تماماً، مثلما لا يتكافأ المتقدم والمتخلف"(48).

لقد أعاد"حنا مينة" طرح القضية على الشكل التالي: شرق متخلف/ غرب متقدم، لا ليؤكد استحالة اللقاء بسبب اختلافات جوهرية، فاللقاء تم جسدياً وبشكل صحي، وإنما ليرجئ اللقاء الشرعي روحاً وجسداً إلى مرحلة تالية يكون فيها الشرق قد تخلص من سلبياته، ويكون فيها كرم على صعيد الرواية قد تخلص من شرقيته(49).

لقد أرادت"الربيع والخريف" أن تقول: إن أي لقاء بين حضارة متخلفة وحضارة متقدمة لا يمكن أن يكتب له النجاح، ولا يثمر إلا إذا تخلص المتخلف من تخلفه، ولحق بالمتقدم. ولهذا عاد"كرم" إلى الوطن/ الشرق، بعد أن أدرك أن النضال الحقيقي لا يكون إلا على أرض الوطن، ومن أجله.

يستخلص من دراسة الموقف الحضاري للشخصيات المثقفة في روايتي"ومرّ صيف" و"الربيع والخريف"، أن الشخصيات المثقفة في الروايتين نظرت إلى الغرب بعين السخط، أو بعين الرضا، فبدا الغرب إما أسود كالحاً إذا كان رأسمالياً، وإما أبيض ناصعاً إذا كان اشتراكياً، وبذلك افتقر موقف هذه الشخصيات المثقفة إلى التحليل العلمي.

وكان للشرق حضوره القوي والفاعل في وعي الشخصيات المثقفة، وتحددت في ضوئه طريقة فهم المثقف الشرقي للآخر. وقد تبدى الشرق في رواية"ومرّ صيف" على صعيدي وعي الشخصيات المثقفة ولا وعيها أيضاً، وفي حين ظهر تأثير الشرق في شخصية كرم على مستوى اللاوعي بعد أن رفضه الوعي، مما يدل على تناقض ظاهر عاشه المثقف الثوري وهو يخوض تجربة الصدام الحضاري، تناقض بين الوعي واللاوعي، وتناقض بين القول والفعل/ النظرية والممارسة.

أما الحلول التي طرحتها هذه الشخصيات فقد حدّدها انتماؤها الطبقي، وموقعها الإيديولوجي، فالشخصيات المثقفة في"ومرّ صيف" جاء حلّها متناسباً مع طبقتها وإيديولوجيتها الداعية للعودة إلى الماضي، بعد الإخفاق في تحديث المجتمع والتصدي لمشكلاته.

❑❑❑

❑ الهوامش

1-انظر روايات تحت المجهر، حسام الخطيب-اتحاد الكتاب العرب- دمشق 1983 ص.13
2-تجربة البحث عن أفق، إلياس خوري، مركز الأبحاث، م. ت. ف، بيروت 1974 ص.19
3-وعي الذات والعالم، نبيل سليمان-دار الحوار- اللاذقية، 1985 ص.6
4-يذكر نبيل سليمان في كتابه وعي الذات والعالم أن نمط الرحلة الذي أسسه رفاعة الطهطاوي من خلال كتابه تخليص الإبريز في تلخيص باريز سوف تقوم عليه مساهمات كمال قلش ومحمد عيد وأفنان القاسم وحميدة نعنع انظر ص.7
5-انظر شرق وغرب/ رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، دار الطليعة- بيروت- 1982، ص.12
6-ومرّ صيف، كوليت خوري، ط2، دار طلاس- 1985 .
7-الربيع والخريف، حنا مينة، دار الآداب- بيروت - .1984
8-نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر شخصية محسن بطل رواية توفيق الحكيم عصفور من الشرق.
9-ومرّ صيف ص128 .
10-نفسه ص237 .
11-انظر كتابه الرواية السورية- وزارة الثقافة 1982 ص260- 267 .
12-نفسه ص.218
13-ومرّ صيف ص.128
14-نفسه ص.194

■الحلول التي طرحتها الشخصيات حددها انتماؤها الطبقي وموقعها الأيديولوجي.

15-انظر دراسة نقدية لرواية عصفور من الشرق في كتاب المغامرة المعقدة لمحمد كامل الخطيب ص98- .94
16-ومرّ صيف ص.97
17-نفسه ص.61
18-نفسه ص.62
19-نفسه ص.95
20-نفسه ص.60
21-نفسه ص.95
22-أول من دعا إلى هذا الرأي الجبرتي في تاريخه، ثم تبعه نفر غير قليل من المثقفين العرب منهم على سبيل المثال مصطفى صادق الرافعي.
23-من الروايات التي تناولت الغرب الاشتراكي نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم، والبيضاء لسهيل إدريس والضفة الثالثة لأسعد محمد علي.
24-وعي الذات والعالم ص.112
25-الربيع والخريف ص.88
26-نفسه ص.274
27-نفسه ص.54
28-الرؤية الأيديولوجية والموروث الديني في أدب حنا مينة-مراد كاسوحة- دار الذاكرة حمص- 1991- ص.106
29-انظر وعي الذات والعالم ص.134
30-الربيع والخريف ص.20
31-نفسه ص.166
32-نفسه ص.20
33-نفسه ص210- .211
34-الرؤية الأيديولوجية والموروث الديني ص.110
35-نفسه ص.113
36-وعي الذات والعالم ص.113
37-انظر المقدمة التي وضعها جورج طرابيشي لكتابه شرق وغرب.
38-نفسه ص.157
39-نفسه ص93 وما بعدها.
40-في خاتمة الرواية تشارك بيروشكا في التظاهر الطلابي تضامناً مع العرب إثر اندلاع حرب حزيران.1967
41-في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح على سبيل المثال تلقى مصطفى سعيد ركلة في بطنه وهو يمارس الجنس مع إحدى النساء الغربيات.
42-شرق وغرب ص.164
43-انظر مقدمة للدخول إلى عالم حنا مينة الروائي، مؤمنة العوف، الموقف الأدبي، 1985 العدد 173-174، ص.88
44-انظر الرواية الأيديولوجية والموروث الديني ص.133
45-الربيع والخريف ص.62
46-انظر وعي الذات والعالم ص.120
47-راجع تحليل الرواية في كتاب المغامرة المعقدة لمحمد كامل الخطيب ص115 وما بعدها.
48-نفسه ص.135
49-يقول كرم: الربيع والخريف لا يلتقيان ص.184

❑

د. عبد الملك مرتاض

■"لقد كان للمدرسة الشكلانية الروسية في فرنسا أثر جليل في ظهور الحركة الأدبية الثورية الرافضة.

لقد ظهرت إرهاصات للأدب البنيوي مع ظهور إرهاصات مماثلة للنقد البنيويّ. والحق أنه كان للمدرسة الشكلانية الروسية، في فرنسا، أثر جليل في ظهور الحركة الأدبية الثورية الرافضة للقيم الجمالية التقليدية، وللقواعد الفنية الكلاسيكية التي تعارف الناس عليها في كتابة الأدب وتذوقه وتحليله معاً. ولعلّ أهمّ مَن يمكن ذِكْرُهم من الكتّاب الروس الذين أسهموا في وضع أُسُس هذه الحركة وتطويرها ياكبسون، وطودوروف، وفلاديمير بونزر الذي أصبح، فيما بعد، من أكبر الكتاب الفرنسيين الشيوعيين في القرن العشرين (1).

وقد روّج لهذه الحركة الأدبية الجديدة الرافضة للأشكال الأدبية القديمة، والمشرَئِبّة إلى البحث عن الأشكال الفنية الجديدة بما فيها الشعر والرواية والنقد؛ ثم بما في ذلك من كيفية التعامل مع النص، أو ما يطلقون عليه "نظرية التناص": المجلة الباريسية "كما هو" (tel quel) التي أذاعت بين الناس كثيراً من الدراسات حول هذا الاتجاه الثائر. وكان لظهور الرواية الجديدة في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، والتي دَأَبَت على نشر نماذج منها دار منتصف الليل الباريسية: أكْبَرُ الأثر في تحريك عجلة النقد الجديد وتطويره نحو اتجاهاتها التي أقام أُسُسَها الكبرى الناقد البنويّ الفرنسي رولان بارط. وقد اضطرم النقاش من حول موضوعات لم تَكُ، في حقيقتها، كلّها جديدة؛ وإنما تكمن جِدّتُها في كيفيّة معالجتها أكثر من ابتكارها في عالم الأدب، ومن ذلكم: الله، والوجود، والفناء (2).

ومِثْلُ ظهور هذه الكتابات التي أخذت ترتسم شخصيتها، وتتضح تقاسيمُها في منتصف هذا القرن يمكن أن تُغْرِيَ الباحث بأن يُطْلِق عليها "الأدب البنيوي". وكانت الرواية التي حمل لواءَها بفرنسا ألآن روب قريي، وميشال بيطور، وناطالي صاروط وسَوَاؤُهم هي المجال الخصيب لنشاط هذه الحركة الأدبية الثوريّة.

ولكن ما الأُسُس الكبرى التي ينهض عليها النقد البنويُّ، أو النقد الثوري؟ وفيم يختلف هذا النقد عن النقد الجامعيّ، أو الأكاديمي؟ وما العوامل التي أفْضَت إلى ظهوره؟ ثم مَن هم أهمّ أشياعه ورجالاته الذين روّجوا له، ونضحوا عنه؟.. لقد نعلم أنّ مِن ضمن ما يقوم عليه النقد التقليدي الذي كان يصف نفسه بـ "الجامعي" أنه يُعْنِت نفسه أشدّ الإعنات في الانهماك بدراسة عصر الكاتب، وبيئته، وعِرْقه أيضاً (الناقد الفرنسي تين) وأثر كلّ ذلك في كتابته. فلم تكن العناية بالإبداع تأتي إلاّ في المقام الأخير طوراً، بينما لم تكن تحفل بهذا الإبداع مطلقاً طوراً آخر. ولنا في ذلك الكتابات التقليدية التي تَصِف نفسها بـ "النقدية"، في الغرب والشرق، برهان خرّيتٌ[1] على هذا المزعم. فلم تكن العناية تتجلى إلاّ في إبراز دَور التاريخ واجترار أحداثه. ذلك بأنّ المؤلِّف كان أهمّ من إبداعه لدى الناقد التقليدي؛ فقد حظِيَ العصرُ الجاهلي تحت عنوان "الأدب الجاهلي" أو "الشعر الجاهلي" من حيث هو تاريخ، وبيئة، ومجتمع، وأهواء أكثر بكثير مما حظي به الشعر العربي على ذلك العهد المبكّر من التاريخ. فأين هي هذه الدراسة التي عُنِيَتْ بالنصوص الشعرية وتَعْرِيَتها فنّياً، وتحليلها جماليّاً، وقراءاتها أدبيّاً: لدى أمرئ القيس، وطرفة، وزهير، ولبيد، والنابغة وسَواء هؤلاء من شعراء الجاهلية حيث يمكن التحدثُ فيه عن كل شيءٍ إلاّ عن التاريخ، لشيوع الأميّة، واستفحال الفِتَن، وغياب الحقيقة، وضياعها فيما بين كل ذلك؟ ولا يكاد يقال إلاّ نحو ذلك في العصور اللاحقة

[1] خرّيت: حاذق

للأدب العربيّ؛ إذْ قد يكون العصر الأمويُّ أهمّ من شعر جرير، والفرزدق، والأخطل، ورؤبة، والعجاج.. لدى النقاد التقليديين. كما قد يكون العصر العباسي أهمّ لديهم من أشعار أبي تمام، وأبي نواس، وأبي العتاهية، والبحتري، وابن الروميّ، وأبي الطيب...

إنّ النقد في صوره الجادة لا يمكن أن يبقى على ماكان عليه (وما لا يزال عليه، في الحقيقة، بالقياس إلى المقالات الصّحفيّة التي قُصاراها الإعلان عن ظهور كتاب)؛ أي أنه عبارة عن تعليق ينهض حول نتاج أدبي بمليه الإحساس المرتجف (3). وكان من الأمثل أن يسعى النقد إلى المطابقة بين إظهار أسرار الجمال الفني من وجْهة، وإبراز الحقائق، إن كان هناك حقائق في النصّ الأدبيّ، المستترة التي يطويها النصّ في ثناياه.. من وجهة أخرى.

■*كان من الأمثل أن يسعى النقد إلى المطابقة بين إظهار أسرار الجمال الفني وإبراز الحقائق.

نظرية الكتابة لدى بارط

ليست الكتابةُ لدى رولان بارط لغةً، فهي مشتركة بين الناس جميعاً، ولا هي لديه أسلوب، وهو اختيار حميم لكل واحدٍ؛ إنما الكتابة لديه شكل يختاره الكاتب عن وعي. ذلك بأن اللغة والأسلوب من قبيل عطاء الطبيعة، على حين أن الكتابة من قبيل الاختيار. والكتابة وحدها هي التي تُلْزِم وتحلّ. إنّ درجة الصفر للكتابة لحظة من التاريخ حيث الكُتّاب، مع استمرارهم في وصف العالم والحياة؛ فإنهم لا يريدون التبرير والإقناع؛ وإنما تراهم يصطنعون كتابة محايدة على نحو ما نجد لدى ألبير كامي، وكايرول، وسواهما من الكتّاب العالميين (4).

ماهية البنيوية

وإلى الآن، لم نتحدث عن صميم البنيوية، فلنطرح هذه المُساءلة تارة أخرى: ما البنيوية؟ والحق أنّ الإجابة عن هذا السؤال المحيّر استغرقتْ كتباً كثيرة نُبّجَتْ، ثم نُشِرت، ثم نوقشت؛ ثم لم تكد تصنع شيئاً ذا بالٍ، ولم تكد تفضي إلى شأن. فقد ألفينا مثلاً رولان بارط، وقد يكون أكبر البنيويين وأبرزهم وأكثرهم

نشاطاً، يكاد لا يعترف، صراحة، بشيء اسمه البنيويةُ من حيث هي نزعة أدبية؛ فهو ينفي عنها أن تكون مدرسة، وهي ينفي عنها أيضاً أن تكون حركةً؛ ذلك بأن معظم الكتاب الذين يعزوهم النقد إلى البنيوية لا يشعرون، مطلقاً، بجامعة تجمعهم فيما ينهضون به من نشاط نقديّ على درب هذه النزعة. وإن اصطناع مصطلح "بِنْيَة" لا ينبغي له أن يميّز أيّ شخص بميزة خاصةٍ، إلاّ بحكم الطبيعة الجدلية التي نضفيها على مضمون هذا المصطلح من حيثُ وظائفه، وأشكاله، وسماته، ومعانيه. وحتى هذه المفاهيم الأربعة لم تعد من صميم المعجم البنيوي، وإنما هي مشتركة بين علوم أخرى (5).

ولعل من الأمثل الرجوع إلى بعض الأزواج اللفظية مثل: دال/مدلول -وآنية/ زمانية (Synchcoie/ diachcoie) من أجل الاقتراب مما يميز البنيوية عن الموضات الأخرى للفكر الإنساني. فالزوج الأول الذي يحيلنا على نموذج لسانيّاتيّ إنما هو، على عهدنا الراهن، بمثابة علم البِنْيَة، أي البنيوية. وقد يكون الزوج الثاني أعظم شأناً من الأول لأنه يضمّ بين ثناياه مراجعة مفهوم التاريخ بحكم أنّ فكرة "الآنيّة" (على الرغم من أنها لدى دوصوسير هي نزعة تطبيقية، أي مجرّد ممارسة مخْبَرية...) تعوّل على تجميد المسار الزمني على نحو ما، بينما فكرةُ "الزمانية" تطمح إلى تمثّل الحدث التاريخي على أنه مجرد تعاقب أشكال. ويبدو أن الزوج الأخير يعود إلى أصول ماركسية بحيث يدور فيها كل النشاط الذهني حول مفهوم التاريخ، لا حول مفهوم البنيوية(6).

وبما أن البنيوية ليست مدرسة، ولا حركة، حتى بكيفية إشكالوية (نسبةً إلى الإشكالية) _ كما يزعم بارط- فإنه لا جدوى من وراء نسبتها إلى النزعات العلميّة. وإذن فمن الأمثل البحثُ لها عن وصف شامل، أو حتى عن تعريف؛ في مستوىً آخرَ هو الخطاب الأدبيّ. ذلك بأنه يمكن أن نفترض وجود كتّاب ورسامين وموسيقيين يسترعيهم تأثير البنية (إذْ لم يعد الفكر وحده هو الذي يمارس هذا التأثير)؛ ذلك التأثير الذي يمثل تجربة متميزة مما يجعلنا نضع المحلّلين والمبدعين معاً تحت شعار هو ما يجوز أن نطلق عليه "الإنسان البنيوي". ولا يتحدّد هذا الشخص البنيوي بأفكاره، وإنما يتحدّد بفضل خياله. وقل إنه يتحدّد بمخيلته؛ أي بالكيفية التي تحيا عليها البنية، ذهنياً، لديه (7).

■*ليست الكتابة لدى رولان بارت لغة، فهي مشتركة بين الناس جميعاً.

وإذن، فتعريف البنيوية يكمن في نشاطها نفسه، أي في التعاقب المنتظم لبعض العمليات الذهنية. وإذن، فإننا نستطيع أن نتحدّث عن النشاط البنيوي كما كنا نتحدث عن النشاط السريالي الذي قد يُعَدُّ نتاجاً للتجربة الأولى للأدب البنيوي.

الظروف التي تشكّلت فيها البنوية

يبدو أنّ ظهور الرواية الجديدة، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك، في فرنسا خصوصاً، كان له أثر مباشر في ظهور الحركة النقدية البنيوية. فالرواية الجديدة ثورة على تقاليد الرواية وقواعدها الكلاسيكية التي اجترّتها الألسنة، وضاقت بها مجلّدات

النقد عبر عدة قرون. وقد ترعرعت الرواية التقليدية في أحضان النقد التقليدي؛ فكلا الجنسين الأدبيّين ظل يحرص على تقاليد أدبيّة مهما اختلفت أشكالها؛ فقد كانت ذات مصدر واحدٍ، ومصبٌ واحد؛ بدايةً ونهاية. فالرواية التقليدية وإن اختلفت لدى فلوبير بالقياس إلى زولا مثلاً؛ فالملامح العامة ظلت هي، هي: معاملة الشخصية معاملة الشخص، والاحتفال ببنائها على نحو يجعل القارئ يقتنع بأن الشخصية التي يقرأ عنها في الرواية هي شخص تاريخيّ وُجِد فعلاً في عالم الواقع. ولم يكن النقد التقليدي إلاّ مُباركاً لهذه النزعة، أو الرؤية الفنية على الأصحّ، متعهّداً لها، حريصاً عليها، مدافعاً

عنها؛ فهو يعترف بالتاريخ على أنه حقيقة، وعلى أنه السلطان الذي لا يُعصَى له أمرٌ أبداً. وانطلاقاً من الاعتراف بمفهوم التاريخ على أنه حقيقة، فإنّ النقد التقليديّ راح يُثقل كاهله بجملة من الشروط التي تجعل منه شبكة من الأصول المُتماشجة في غير تجانس، كحرصه على تقديس تاريخ الأفكار، وتاريخ الإبداع الفني، ومصادر الإلهام، والمؤثّرات على اختلافها. وتلك هي الأصول الكبرى التي يتشكّل منها النقد الوضعي الجامعي.

وجاء النقد البنوي إلى هذه الأصول كلها فهار بنيانها، وقوّض أركانها، وشيّد على أنقاضها مملكة نقديّةً بدون حدود، ولا قواعد مسبقة معروفة بشكل دقيق. فلا تاريخ، ولا تاريخيّة، ولا مُؤثّرات. ذلك بأن النقد الأدبيّ اغتدى أدب أدبٍ، أو كلاماً حول كلام. والكتابةُ من حيث هي، غالباً، والكتابةُ الروائية خصوصاً، فيما يزعم بارط، هي كتابة بيضاء (8). فكلّ إبداع أدبيّ يجب أن يُعَدّ على أساس أنه قطعة مغلقة على نفسها، ولا تنفتح إلاّ من تلقاء نفسها؛ أي نموذجٌ من الكون (9)؛ أو هو، كما كنا قررنا نحن، نصٌ يكمن مفتاحه في داخله، لا في خارجه (10). ويعني هذا أن النص لا ينبغي له أن يكون مرجعاً إلاّ لنفسه بدون ارتباط خارجي، أي مرجعيته تكمن في نفسه، في لغته أساساً.

■*بما أن البنيوية ليست مدرسة ولا حركة فإنه لا جدوى من وراء نسبتها إلى النزعات العلمية.

وقد غالى بارط في ذهابه إلى أن النقد الأدبيّ يجب أن يأخذ سيرة موضات الملابس (11). إنّ النقد البنويّ عوض أن يتبنّى في فكّ الشفرات تجده ينطلق مباشرة إلى إثارة الأسئلة عن مغزى النص غير متوقف لدى الممارسة الشكلية الخالصة التي ليست في الحقيقة نقداً أدبياً. إنّ دراسة الأدوات التي تمثّل الأشكال، أو تُفضي إليها، أو تكون علة في وجودها، لا تستطيع أن تجعل منها ذات مدلول جامع (12).

ميلاد النزعة البنوية

إنّا بين أمرين اثنين: فإما نتقصّي آثار أمر هذه البنوية فندرسها في علاقات أخرى مختلفة، ولا سيما في علاقتها بالنزعة الماركسية (13)؛ وذلك أمر صعب، ومسعىً وعر، ومن العسير الخوضُ في موضوع كهذا شائك، معقّد، يهيمن عليه الغموض أكثر من الوضوح؛ فإن كثيراً من أصوله لا تبرح مبعثرةً هنا وهناك في الكتابات الغربية المختلفة (أما الكتابات العربية فهي عزيزة، ولا نكاد نعثر عليها إلا في مواطن قليلة). وإما أن نقف هذا الحديث على النزعة البنيوية وحدها في مجال النقد؛ فنتحدث عن بعض أصولها، وبعض خصائصها، وملامح من منهجها. وبعض ذلك ما حاولنا أن نقف أمرنا هنا عليه.

إنّ النزعة البنيوية، كما يلاحظ ذلك جان ماري أوزياس (14)، ومن حيثُ هي تيار نقدي؛ إنما نشأت من حول نشاط الشكلانيين الروس. فقد ترجمت فصول من كتاباتهم إلى لغات عالميّة، ولا سيما الفرنسية تحت عنوان: "نظرية الأدب" (15). ولم ينشأ عن هذا التيار الشكلاني ظهور التحاليل النظرية لمفاهيم مختلفة تتعلّق بقضايا الأدب والنقد وفلسفتها فحسب؛ وإنما نشأ عنه ظهور أعمال أدبية تمتاز بخصائص فنية جديدة لم تُعهَد فيها من قبل. ويتجلّى تأثيرُ هذه الكتابات الشكلانية، في المجال النظريّ، في أعمال طودوروف ورومان ياكبسون خصوصاً. ومما مكّن لهذه النزعة الشكلانية من الانتشار في الغرب عموماً، وفي فرنسا خصوصاً، أنّ أحد مؤسّسيها، وهو فلاديمير بوزنر أصبح كاتباً شيوعياً فرنسياً.

وعلى أننا لا نريد هنا أن نثبت أن الشكلانية الروسية نزعة ناجحة، فقد حوربت في عقر دارها، وبين ذويها وأنصارها؛ وذلك حين نادى الشاعر الروسي كيرمانوف في مؤتمر الأدباء السوفييت عام أربعة وثلاثين وتسعمائة وألف بسقوطها (16)؛ وإنما نريد أن نثبت تأثير هذه الحركة الأدبية عالمياً، لا محلياً.

ومن الأفكار التي روّجت لها البنوية أن كل مؤلف يفقد حيازته على إبداعه حين لا يعود مرجعاً لنصه، ويحلّ محلّه النص الذي اغتدى ذا علاقة حميمة بنفسه، أي أنّ النص فقد المرجعية الخارجية. ذلك بأن العلاقة، في رأي البنويين، تنقطع بين المؤلف ونصه مجرّد صيرورة النص إبداعاً قائماً بذاته؛ كأنه الفتى حين تكتمل رجولته، وكالفتاة حين تكتمل أنوثتها؛ فنحن ننظر إليهما على ما هما عليه من رجولة وأنوثة قبل النظر إليهما من حيث علاقاتهما بالأبوين اللذين نجلاهما. فلا شيء يوجد خارج اللغة، شعار صرخت به ناطالي صاروط في ندوة الرواية الجديدة التي انعقدت بباريس (17)؛ كما لا يجوز أن يكون شيء ما سبق وجود

هذه اللغة. فالوجود الأدبي، إذ صحّ مثل هذا الإطلاق، مرتبط بوجود طرح اللغة واستفراغها على القرطاس.

بيد أنّ أصحاب هذه النزعة قرروا أن النص إذا كان هو الأصل في كل متاع فني، أوفي كل قراءة تُقْتَرأ، أو في كل لمحة تستخلص؛ فإن ذلك ما كان له ليحدث إلا بقوة فعل القراءة التي ليست، أولاً وأخيراً، إلا قراءة ثانية، تناصّاً. فالقراءة هي التي تنشئ في الذهن، عبر القراءة الأدبية، نصاً ثانياً. بل إن الناقد الروائي الفرنسي، جان ريكاردو، يزعم أن قراءة أي نص أدبي لا يعني إلا قراءة مجموعة من النصوص في الوقت ذاته؛ وذلك بحكم أن القراءة تثير في الذهن شبكة من علاقات النص، بسواء، بصورة متزامنة(18).

وكان من العسير رفض نظرية النص (رولان بارط)، وفكرة التناص (جوليا كريستيفا) الناشئة عن القراءة بحكم أن طبيعة كل نصّ توحي بعالم قد لا يكون هو المقصود بالذات من هذا النص المقروء. من أجل ذلك جاءت هذه النظرية الشكلانية التي تستوحي كلّ أصولها وخصائصها من طبيعة النص نفسه. إنّ النقد، كما يلاحظ الناقد الفرنسي بول فاليري، أدبٌ موضوعهُ الأدب نفسه (19)؛ أي أن النقد أصبح نصاً إبداعياً، موضوعه نص إبداعي آخر: أحدهما يسبق الآخر، وثانيهما يكمل الأول، وأولهما يكون علة في وجود الثاني؛ بل ثانيهما، في بعض الأطوار، يكون علّة في شهرة الأول. ولكن ليس ينبغي للنص الثاني (النقد) أن يكون قاضياً جائراً يصلت سيفه على الإبداع الأول بأصدار الأحكام التقويمية متخذاً من نفسه مرآة مجلوّة تزعم أنها تستطيع أن تهتدي السبيل إلى زيف الإبداع الأول أو رداءته.

■*الرواية الجديدة ثورة على تقاليد الرواية وقواعدها الكلاسيكية التي اجترتها الألسنة.

إن مبدأ الكتابة عن نص إبداعي أول يشبه في سيرته، كما يلاحظ ذلك الناقد الفرنسي أندري أكون، التعليق على نصّ ديني. فالتعليق يهدف إلى استكشاف أسرار ألوهية النص الديني. وتتميز هذه السيرة بثلاثة مظاهر:

1–الفكرة التي يحملها النص، وهي بمثابة الله في النص الإلهي.

2–الكتاب، أو العالم المصور في النص، وكأنه هنا بمثابة كَلِم الله.

3–الإنسان المفسّر، أو المترجم، أو المعلق، الذي يعرف كلمة الله حق معرفتها؛ وهو الذي يقرأ النص ويشرئب إلى فهم مضمونه الخفي، في الوقت ذاته (20). ولعل الأمر الذي يتجاهله المعلقون هو حقيقة الخطاب الأدبي الذي برهن دوصوسير على أنه يستحيل فصل الدوال عن مدلولاتها فيه، أي فصل النص عن معناه. حتى لقد غالى دوصوسير في إذابة الفوارق بين الدال والمدلول بتشبيه اللغة بورقة: الفِكْرَةُ وَجْهُها، والصوتُ ظَهْرُها. ولا ينبغي قطع الوجه دون قطع ظهر الورقة.

إن النقد إذا اجتزئ، كما يلاحظ ذلك روبير كانتير، بإنطاق النص الأول الذي ليس إلا أدباً؛ فلن تتجسّد وظيفته في أكثر من تكرار ما قاله النص الأول، بعد، بصورة قد تكون أمثل. وإذا ارتضى مثل هذا النقد لنفسه صفات الثرثرة والحشو والإسهاب، فإنه سيصبح نقداً عديم الجدوى؛ وذلك على كل حال شأن النقد التقليدي (21). فلعل النقد الحق هو ذلك الذي يستطيع أن يضيف إلى النص الأول ما ليس فيه؛ أي أنه يعيد إنتاجه تحت شكل نصّ آخر. وقد ذهب اميرتو إكو، الناقد المنظّر الإيطالي، إلى أن الغاية من القراءة لم تعد تتمثل في جانبها التجريبي (سوسيولوجيا التلقي) وإنما في إبراز وظيفة التطنيب والتقويض للنص الذي تلعبه القراءة بما هو وظيفة وقاطعة وضرورية لإنجاز نصّ كما هو (22). إن النص الثاني يجب أن يغتدي إبداعاً صميماً، وإذا تمّ هذا له، فسينضاف إليه، لا أن يمتصّه امتصاصاً.

وإذن، فليس ينبغي للنص الثاني (النقد) أن يكون نسخة منسوخة من النص الأول، فلا يعدو أن يكون ظلاً له. كما لا ينبغي أن يكون، في الوقت ذاته، انعكاساً سطحياً له، أي لا ينبغي له يكون بمثابة الشاشة بين النص والقارئ؛ فليس ذلك إلا نقداً انطباعياً يقوم على لحظة المزاج. فإذا كان النقد يريد أن يكون مفهوماً موضحاً للأدب؛ مبرراً في نفسه، ولكن ليس من أجل نفسه؛ فإن وظيفته تقوم، أو تتجلّى في طبيعة الخلق الأدبي نفسه: حيث إن كل تعبير هو في الوقت ذاته ظاهر وخفي، أو خارجي وداخلي. ولعلّ من وظائف النقد الجديد أن يعمد إلى تعرية الكامن في النص وربط ما ينشأ عنه من ظلال جمالية وفنية، بحكم حدوث هذه التعرية، ابتغاء استخلاص كليّاته (23).

موقف البنوية من التيارات النقدية الأخرى

كما رفض البنويون كثيراً من أصول النقد الماركسي، واللانسوني (نسبة إلى الناقد الفرنسي الذي يؤرخ في كتاباته لفكرة الفن للفن)؛ فقد رفضوا أيضاً كل نظريات النقد القائمة على التحلي النفسي للنص وصاحبه. وقد ألفينا جيرار جينت، وهو من أكبر النقاد الحداثيين في فرنسا، وأحد أكبر المروّجين للبنوية تحت أشكال مختلفة، يسخر أشد السخرية من أحد النقاد الفرنسيين في تحليله لنص من النصوص الروائية بالمنهج النفسي قائلاً: "ما أروع الشروح التي ساقها (جاك شاردون) حول نص أميرة كليف" لولا أن

■•قد غالى رولان بارت في ذهابه إلى أن النقد الأدبي يجب أن يأخذ سيرة موضوعات الملابس.

عيبها أنها نسيت بأن عواطف السيدة كليف إزاء بعلها، وإزاء "تمور" أيضاً، ليست عواطف حقيقية، وإنما هي عواطف من بنات الخيال، وتوليد من توليدات الخطاب؛ أي العواطف التي تستنفد كلّ الجمل أو العبارات التي بواسطتها يغدو الخطاب ذا معنىً (24)

ولما كان النقد محكوماً عليه بالحديث عن فكر الآخرين؛ فإنه مدعو إلى أن يحلل من الإبداع الأدبي مدلوله. ولكن لا شيء، في هذه الأثناء، يرغمه على معاملة هذا المدلول على أساس أنه "مضمون"، أي على أساس وضعه في حال طلاق أو انقطاع مع الدال (25). فليس للناقد، إذن، كما يذهب إلى ذلك فوكو، أن يعامل العناصر الدلالية على أساس أنها مستقلاتٌ عن المعاني المتعددة التي تحملها، ولكن على أساس أنها قطعٌ تنهض بوظيفة أساسية في النص، وتشكل بذلك نظاماً ملتحماً بعضه ببعض (26)

ومثل هذه النظريات التي تقوم على إشكاليات علم النصوص، والتي تقدس صورة النص، وتقف كل الأنشطة النقدية على مايحمله من ظاهر وباطن، دون العناية بالمضمون في فكره وفلسفته وإيديولوجيته كانت، في الحقيقة، تسير في خط متوازٍ مع النظريات التي نادى بها الشكلانيون الروس من سنة خمس عشرة إلى ثلاثين من هذا القرن. والحق أن حركة الشكلانيين نقلت اسمها من خصومها أنفسهم؛ فهم الذين وصفوها بالشكلانية (27). والذي يعنينا، هنا والآن، من أمر هذه البنوية ليس هو شبكتها الفلسفية في حد ذاتها، بل النقد الأدبي بمنظورها الخاص.

ويبدو أن النقد الأدبي، كسواه من كثير من العلوم الإنسانية، سيظل إشكالية خالصة، أي قضية نبحث في أصولها، ونجادل في تفريعها، أو تفريعاتها؛ كما قد نظل مختلفين في تقرير أسبابها ونتائجها؛ دون أن يجرؤ أحد منا على إيصاد باب هذا البحث حول أمرها. فليس هنالك أفنٌ ممن يزعم أنه انتهى إلى الغاية في بعض هذا المضطرب الوعر، واهتدى إلى السبيل القويمة حول هذه المسألة المرتبكة الشائكة.

وإذن، فقد كان لا مناص، من وجهة نظر تطور المعرفة الإنسانية: من الثورة على نظريات الأمس الدابر، والماضي الغابر، حول قراءة النص وتحليله. كما كانت اندلعت ثورات أخرى، على نزعات سابقة، وكما ستندلع ثورات أخرى أيضاً على كل أو معظم النزعات السائدة. فهذه هي سنة الحياة، وسيرة العلم. فبعد اللاسية التي نشأت عن نزعة الإحياء الإنسانية: جاءت الرومنسية في محاولة للتحدث عن "الحقيقة" من خلال الذات، أي من خلال ترك النفس على سجيتها تتحدث، وعلى طبيعتها تتخيل. بيد أن ذلك لم يُرض أولي النزعة الواقعية الذين عابوا على الرومنسيين فرارهم من الواقع، باسم الواقع. بيد أن السرياليين، هم أيضاً، رفضوا الواقعية على أساس أنها لا ترضي نزعاتهم في الإبداع، ولا طريقتهم في الكتابة، ولا سيما في الشعر حيث أصبحوا يكتبون على وجه التلقائية، ويتقبلون كل ما تجود به القرائح فتمليه على الأقلام.. وكان الرمزيون، وبعدهم الدادويون (والسريالية استمرارٌ للنزعة الدادوية)، قبل ذلك، إنما جاءوا بعض هذا. ثم جاءت الوجودية فربطت كل تفكير وسلوك وإبداع بالحرية؛ ولكنها نقضت مذهبها، في تمثلنا، حين ربطت تلك الحرية بالالتزام. وعلى أن الوجودية لم تأت، في حقيقتها، بجديد على الرغم من أنها كانت تبدو مشرئبة إلى المستقبل. ذلك بأنها لم تك إلا استمراراً لبعض أفكار فلاسفة القرن الثامن عشر الذين كانوا اجتهدوا في أن يجعلوا أنفسهم خدماً للإنسانية بنشدان سعادتها.. فكأن الوجودية مجرد لف جديد لتلك الأفكار (28)؟

ثم لم يلبث البنيويون أن جاءوا إلى كل هذه المذاهب فرفضوها جملة: في الإبداع والنقد، وعدّوا النزعة الماركسية بأنها ذات عصاً غليظةٍ تملي على المبدع ما يريد قوله، قبل أن يقول! فالمنهج الاجتماعي مرفوض لديهم لرفضه حقيقة الخطاب؛ أي لعدم اكتراثه بأن لا شيء يوجد خارج النص من حيث هو نتاج أدبي بدون ارتباطه بالمضمون، ولا بالمجتمع، ولا بالتاريخ، و لا بالصراع الطبقي. كما عد البنيويون منهج التحليل النفسي انزلاقاً عن حقيقة النص وبنيته، إلى صاحب النص وطفولته، وعلاقاته الاجتماعية برمتها.

ويأتي النقد البنيوي في خضم التطورات الحضارية المذهلة التي غيرت مجرى التاريخ، وشككت في كثير من القيم التي كانت سائدةً لدى الأجداد، وغدا التفكير يتطلع إلى أن لا شيء، في منظور هذه النزعة، يوجد خارج العالم، غير العالم. كما أن لاشيء يوجد خارج النص، ولا قبله ولا بعده، غير النص.

ولعل الذي ازدجى النقاد البنويين على تقمص نزعة نقدية خالصة الأدبية؛ أن الأدب عاني، أشد المعاناة، من تدخل المذاهب الفلسفية والنزعات الإديولوجية وتطفلها على مسارها، و"اعتدائها" على طرائق قراءته وتحليله: طوراً باسم الفكر، وطوراً باسم العلم. وليس أدلّ على ذلك من تدخل الوجودية والماركسية ونزعة التحليل النفسي. فكان لا مناص من أن ترتفع أصواتٌ

تنادي باستقلالية النزعة النقدية، أي باستقلالية الأدب كاستقلال معظم العلوم بنفسها؛ على ما قد تظل مرتبطة به بسوائها. وكان صوت رولان بارط من الأصوات الأولى التي نادت بوجوب الاعتراف للأدب بنظام أساسي خاص به، خالصٍ له؛ إذْ كان الأدب ينهض على مفارقاتٍ من المواضيع، والقواعد، والتقنيات التي يجب أن تقضي به، آخر الأمر، إلى إمكان تقعيد الذاتية (29) بحيث تصبح النزعة الذاتية التي هي حرية التفكير، وحرية التخيل معاً: ذات قواعد وأصولٍ هي من صميم "علم الأدب"؛ أي علم كتابة النص. ثم علم الكيفية المتعلقة بقراءة النص (التناص)؛ أي بقراءته في إطار أدبي خالص لا تستوحيه إلا من باطن نفسه، وذاتية لغته الأدبية وحدها؛ دون الفزع إلى هذه العلوم التي كثيراً ما تتطفل على الأدب وتعثو فيه فساداً شديداً.

■*من الأفكار التي روجت لها البنيوية أن كل مؤلف يفقد حيازته على إبداعه حين لا يعود مرجعاً لنصه.

وكان نور ثروب فري تمنّى أيضاً في كتابه: "علمانية النقد: (30) أن يرى النقد، في يوم من الأيام، علماً خالصاً للأدب؛ هذا الأدب الذي كان بناؤه قائماً علىأنه جملة من القيم العضوية التركيب، المفلتة من مفهومية الزمن.

وكذلك ألفينا النقد الأدبي ينتهي إلى باب لا يمكن إيصاده أبداً. وكأن كل ما قيل عنه، أو فيه، أو حوله، إنما كان تكديساً لنظريات كتبت من أجل الكتابة؛ ذلك بأن النقاد، إلى يومنا هذا، فشلوا في العثور على مبدأ متفقٍ عليه: ينطلقون منه، وينتهون إليه. ولعل هذا الفشل أن يكون هو الذي ترك مطلق الحرية لمفكري الأدب أن يبحثوا عن منهج جدير في محاولة العلمنة فهم الأدب وكتابته، وتعرية مستكنّاته، وإضاءة زواياه القابعة في مجاهل النص. ويتجلّى ذلك من خلال ما يمكن استخلاصه، مثلاً، من قراءة القراء المستنيرين الذين سيجيبون ألف إجابة لو ألقينا عليهم هذا السؤال: ما الأدب؟ وفي ماهية الإجابة عنه تكمن كتابة نقدية خالصة. وكذلك يتحوّل الأدب من موقع الإجابة عن الأسئلة، إلى سؤال قائم بذاته. كما تحولت قراءة الأدب إلى أدبٍ نفسه؛ أي أن الأدب يظل جثّة هامدة ولا يحيا إلا بالقراءة. فكأن القراءة هي حياة الأدب. وكأن الأدب إذن لا يوجد إلا من خلال نفسه، وعبر ذاته (31).

وقد طالب جان ريكاردو، وقبله بارط، بضرورة التمييز بين مجال "الكتابيب" (32) الذي هو مجرد بث المعلومات بين الناس، ومجال الكتاب الذي هو هبة الإبداع (33)، وروعة الخيال. لقد أصبح فعل الكتابة، بالمفهوم الحداثي لهذا المصطلح، لا يحفل بالزمان ولا بالمكان. وهنا يتمثل المظهر الحداثي في المذهب البنيوي، في رفضه التاريخ والمجتمع والعالم، من خلال الاكتراث بالزمان ولا بالمكان. ومن الواضح أن القصد من الزمان هنا إنما هو زمان التاريخ ومكانه، لا زمان الأدب وحيزه؛ فبين المفهومين الاثنين بونٌ شاسع. بل إن أصحاب هذه النزعة الأدبية الجديدة، بما تشتمل عليه من رؤية ثورية، رفضوا تفاهة الأدب؛ وهي الصفة التي قد يُطلقها عليه خصومه؛ كما رفضوا في الوقت نفسه "الأبوية الأستاذية"؛ أي صفة السمو التي قد ينظر بها إلى الأدب، ورفضوا أيضاً انتمائية النص إلى مبدعه. أي إنهم رفضوا ضمير المتكلم في الكتابة الأدبية. وبذلك رفضوا الاعتقاد بأنهم المنشئون الحقيقيون للأدب.. وهذه السلسلة من المواقف الرافضة تجعلنا نتساءل فيما إذا لم يكن من الأمثل أن نطلق على هذه النزعة: "النزعة الرافضة" أو "الرفضية".

■*رفض البنيويون أصول النقد الماركسي ورفضوا كل نظريات النقد القائمة على التحليل النفسي للنص وصاحبه.

ونلفي أصحاب هذه النزعة، مثل آلان روب قريي، وبكيت صمويل، وميشال بيطور، يسلون الكتابة من وضعها الذي كان قائماً على مبدأ النقل. وهو الوضع الذي كان يتطابق مع خصائص الفلسفة الكلاسيكية التي كانت تعتبر الإنسان حقيقةً ثابتة، والتي أسس أخلاقاً تنهض على مفهوم الطبيعة الإنسانية. ولعل هذا التطلع إلى بتر العلاقات مع النزعة الطبيعية أملّه تأثير النزعة الهيجلية.. وقد أفضى كل ذلك إلى عد الإنسان كائناً غير دائم؛ وهو من أجل ذلك لا يعدو أن يكون ظاهرة عابرة (34).

وكان طبيعياً أن تتغير معظم المفاهيم القديمة للأدب ونقده، ونظرياته، بعد ظهور كثير من الكتابات الجديدة التي ظلت تنادي بتحديد شكل الكتابة من وجهة، وتغيير النظرة إلى الوضع الفني لهذه الكتابة من وجهة أخراة. فبعد ظهور كتاب "الكتابة في الدرجة الصفر" لرولان بارط، وكتاب "عصر الشك" لناطالي صاروط، و "من أجل رواية جديدة" لآلان روب قريي، وسواها من المؤلفات الثورية النظرة إلى مفهوم الأدب وشكله، وبعد أن كان رعيل من المفكرين قبل هؤلاء، هزّوا وضع الأدب هزاً عنيفاً: إما في شكله، وإما في الفكر الذي يحمله (ومنهم: ماركس، وكافكا، ومالارمي، ورمبو، وبروست، وجويس، وبرخت، وفرويد وسارتر..) كان لامناص من حدوث تحول عميق في مفهوم الأدب ووضعه وشكله جميعاً؛ حيث أصبح كثير من المفكرين الغربيين يطرحون أسئلةً شاملةً حول الأدب فإذا سارتر يتساءل: ما الأدب؟ وإذا ريكاردو يصرخ: ماذا يستطيع أن يفعل الأدب؟ من حيث يتساءل آخر: ألا يزال الأدب ممكناً؟ (36). وكل هذه الأمور أفضت إلى ضرورة وجود صنفين اثنين من الكتاب: كاتب، وكتيوب. أما الكتابة في حد ذاتها فهي تعني لدى بارط حداً وسطاً بين الخطاب والأسلوب؛ وهذا الحد الوسط يتحدّد من خلال سطح الزمن(36).

كما نجد كلود مورياك يميز بين الأدب الذي يرضي كاتبه، والأدب الذي يرضي القارئ. وكل المشكلة في التحيز لأحدهما..

ولنكرر بأن النقد البنوي تنكر لمفهوم التاريخ، ورفض حتميته. وسخر البنويون أشد السخرية ممن ينظر إلى النص نظرة سيكولوجية فيحاول تحليله من منظور نفسي خالص، مجتهداً في التماس علل كثيرة أو قليلة من دوافع مبدعه، وسلوكه، ثم دوافع سلوكه الخارجي والداخلي، والبعيد والقريب، والظاهر والباطن، ذاهباً في ذلك المذاهب التي لاتخلو من اعتساف في تفسير ظاهرة أدبية تعد، في حقيقتها، لغة قبل كل شيء. كما سخروا ممن يربط الإبداع الأدبي بمضمونه الفج المرتبط بالطبقة التي يصفها، أو الطبقة التي يدين لها، أو الطبقة التي يمجدها، أو الطبقة التي يسوق من حولها، أولها، الخطاب. وعلاقة هذه بتلك، وتلك بهذه، كما سخروا ممن يجاهد نفسه جهاداً شاقاً في ربط الإبداع ربطاً عضوياً بصاحبه أولاً، ثم ربط صاحبه بزمانه (التاريخ)، ومكانه (البيئة)، وعرقه.. إلى طوائل لا تكاد تحصر. إن النقد البنوي، نتيجة لكل ذلك، يرفض التاريخ.

■*إن مبدأ الكتابة عن نص إبداعي أول ما يشبه في سيرته التعليق على نص ديني.

نقد البنوية في رفضها التاريخ

إنا لنحسب أن ضعف هذه النزعة النقدية يكمن هنا أساساً؛ فكيف يجوز رفض التاريخ؛ وكل إبداع، هو على نحو أو على آخر، تاريخ؛ وكل مؤلف يكتبه، أو كل ناشر ينشره تاريخ، أو كل قارئ يقرؤه، أو كل قارئ لا يقرؤه أيضاً، تاريخ؟ إن التاريخ هو الإنسان. والإنسان تاريخي لا تاريخاني، وحقيقي لا أسطوري. وعلى الرغم من أن البنويين، وهم المتعلمون المفكرون، يعرفون هذا حق المعرفة، إلا أنهم يصرون، بحكم تعصبهم المذهبي الذي كثيراً ما جنى على الفكر والمفكرين، على رفض كل فلسفة تعدّ الإنسان حقيقة ثابتة. ثم كيف يرفضون فكرة المضمون في الإبداع وهي حقيقة من حقائق النص؟ ثم كيف يجوز رفض الفكرة، والاجتزاء بالنص الذي يحملها؟ ثم كيف، نتيجة لذلك، يجوز فصل الشكل عن المضمون بهذا اليسر، وبهذه البساطة؟ ألا يكون كل ذلك مظهراً من مظاهر العبثية التي تطبع أصول هذا المذهب الأدبي؟

حقاً، أن كثيراً من البنويين يحاولون أن يلعبوا بالألفاظ، شأن أندري أكون الذي قرر الفصل بين مفهومي المدلول والمضمون، فصلاً متحذلقاً لا فصلاً منطقياً مقنعاً (37). إن حجة هؤلاء، كما قرر ذلك كبيرهم دوصوسير، إنما اللغة بمثابة قرطاس، والفكرة هي وجهه؛ ولا يجوزأن يقطع الوجه دون انقطاع الظهر معه. وتعني هذه الفكرة اللسانيّاتيّة أن الدالّ بحكم طبيعته حامل للمدلول، وأن المدلول بحكم طبيعته هو ضرب من المضمون؛ وأن العناية في كلّ الأطوار بالدال، أي بالشكل الخارجي، أو البنية السطحية للنص، أي بلغته، أي بالنص الأدبي نفسه بما هو مؤسسة متناهية التركيب: لا تعني إلا عنايةً ضمنيّة بمضمونه. لكن هذه النظرية إن أمكن تطبيقها في مستوى اللسانيات التي قُصاراها دارسةُ خصائص الجملة وحدها، وتحصيل عناصر لغتها (صوتياً، دلالياً، تركيبياً إلخ)، دون التفكير في الانطلاق إلى كليات النص، أو قل: دون القدرة على الإلمام بكليات هذا النص، من حيث هو بنية عميقة كلية تتصرف إلى السطح، وإلى العمق، على مدى فضاء النص وامتداده في الطول والعرض: فإنها تظّلّع في سلوكها السبيل نحو الأدب الذي هو نصّ كامل متكامل؛ معقّد مركّب، ممتد في الطول والعرض، والعمق والسطح في تبادل بناء المواقع، أو في مواقع بناء المتراصة المتلاحمة، المتماشجة المتواشجة.

وليس سواءً إجراءٌ قُصاراه التوقفُ لدى أجزاء النص (اللسانيات)، وإجراء له القدرة على الامتداد مع امتداد النص والبلوغ، إلى آخر مداه، وإلى ما بعد منتهاه (النقد).

■*لما كان النقد محكوماً عليه بالحديث عن فكر الآخرين فإنه مدعو إلى أن يحلل من الإبداع الأدبي مدلوله.

ومن الواضح أن للنص خصائص فنيةً تختلف حقاً، كل الاختلاف، عن المضمون. حقاً، إن التعلق بالمفاهيم العتيقة، والتشبث بالنظريات البالية للأدب والنقد، أمر مزعج، بل مثير للأعصاب، بل مسبب للغثيان في بعض الأطوار؛ لكن نبذ هذه المفاهيم بحذافيرها لا يعني إلا زخر التاريخ بالعبث، وتعويض الموجود بالمفقود، وإحلال الشك محل اليقين، على الرغم من أننا لا نميل إلى يقينية العلوم الإنسانية. فللنص –بالإضافة إلى خاصيته اللغوية التي تجعل منه لحمةً فنية قوامها مجموعة ضخمة من الشفرات، والإشارات، والسمات، والمُماثِلات (الإقونات) والمؤشّرات التي يفرزها الخيال، وتنتظمها المخيّلة النّاتقة، فيغتدي ذاكرة زمنية وحيزية متفردة بذاتها، مستقلة بنفسها –مقوّماتٌ أخراةٌ حضارية، واجتماعية، وثقافية، وتاريخية. فالنص حتماً ذو أبٍ ينجله، ووالد يلده، هو كاتبه ومُدبّجه. ولا يجوز أن يكون النص وليداً دعياً، بل أبناً شرعياً. وإلا فكيف يمكن الفصل بين النص والتراث؛ أي كيف يمكن إبعادُ فكرة التناص التي تلازم كلّ نصٍّ أدبيٍّ وتلاحقه كالظلّ إذا أبعدنا أبوية المؤلف لنصه؟ فهل النص طبيعة قائمة بذاتها لا يتحكم فيها متحكم، ولا يقوم عليها قائم؟ وإذن، فماذا نفعل بالكاتب الذي يكتب، والخيال الذي يتخيل، والفكر الذي يفكر، والعقل الذي يدبر، والقلم الذي يدبج، والقريحة التي تجود، والعبقرية التي تنهض من وراء كل ذلك...؟

كيف يمكن الفصل بين النص ومحيطه بكل التقاليد، والمعطيات المحلية والعادات اليومية. والمعتقدات المتجذرة في الذهن، القابعة في الذاكرة، منذ أيام الطفولة الأولى؟ كيف يمكن فصل اللغة عن مرجعيتها التعليمية كتقاليد وضع اللغة، وكيفية تركيب الجملة، وصورة تقديم الأفكار، وطبيعة الأفكار نفسها التي لا تكون، في كل الأطوار خيالاً خالصاً، بل هي توليد لخيال مُشبّع

بثقافة معينة، مثقل بإيديولوجية متشرّبة فيه؟

أرأيت أن المبدع حين يكتب لا يمكن إلاّ أن يكون جزءاً من التراث العامّ للغته على الأقل؛ فكيف يجوز إذن إنكار التاريخ؟ إن أيّ كاتب حين يكتب، إنما يستقي أفكاره من عالم ما، وهذا العالم موقعه بين غابات كثيفة من الأفكار المترابطة أو غير المترابطة، ولكنها تظل أفكاراً على كل حال. وإنما تستقي هذه الأفكار وجودها من التاريخ والتراث من وجهة، ومن المجتمع وما فيه من وجهة أُخرى. ومن الواضح أن

الكتابة الأدبية، في أبسط مظاهرها، تستدعي حدّاً أدنى من السلوك الفني، والجهد الزخمي، بحيث لا يجوز أبداً أن يوجد إبداع ما، وتغيب عنه الفَنّيّة. وتستقي هذه الفنية، في أكثر صورها تطرّفاً وثورية، بعض أصولها من التراث، والحداثة أيضاً. أي تستقي أصولها من ذاتيات غيرها بشكل ما. ومع اقتناعنا بأن الإبداع الحق هو ذلك الذي يتسم بالخصوصية والتفرّد؛ فإننا مع ذلك مقتنعون بأن هذا التفرّد، وتلك الخصوصية، ليستا، في هذا الموقع بالذات، إلاّ نسبيتين. فليست الجدّة التي نراها، مثلاً، في كتابات ألان روب قريي: جدّةً إلاّ باعتبار طبيعة الطريقة التي يختارها الكاتب في التصوير والتفسير والوصف... فلعل جدّة كتابته أن تكمن في لا إنسانياتها، أي في شيئيتها، في عبثيتها، في هرائيّتها.. أما فيما عدا ذلك فألان روب قريي كاتب فرنسي قبل كل شيء، يصطنع اللغة الفرنسية المعاصرة، ويستقي معظم تجاربه من وحي ثقافة المجتمع الفرنسي فيضمنها أفكاره التي على عبثيةٍ فيها تظل فرنسية الروح.

إننا بين أمرين اثنين: فإما أن نتوقف لدى المضمون وحده، ونربطه بالطبقة المتحدّث عنها، ولو كان هذا المضمون، من الوجهة التاريخية الخالصة، غير صحيح؛ وحينئذ لا يكون عملُنا أدباً، أي لا يكون نقدُنا إبداعاً أدبياً ثانياً؛ وإنما يكون تحليلاً سوسيولوجياً لظاهرة اجتماعية، أو سياسيّة، أو اقتصادية، أو ثقافية، أو كلّ هذه الظواهر مجتمعة. ولا يجوز أن يكون هذا الصنيع إلاّ ما تدل عليه طبيعته، وهو الانطواء تحت سلطان علم الاجتماع وغطرسته وفجاجته، وإذن الارتضاء بتحويل النقد الأدبي الذي هو في حقيقته إبداعٌ ثانٍ عن مساره الفني. وإما أن نتوقف لدى النص، من داخله، ونحلّله من جنس أدواته، لنكشف عن طواياه، ونعرّي خفاياه، ونفتح أبوابه على تأويلية تتقبل أقصى ما يمثل من القراءات الممكنة. والاختيار، على صعوبته، بين الأمرين ممكن.

■البنيوية تثور على علم الاجتماع وترفض التاريخ وتسخر من الحياة في معناها الإنساني.

عبثية الرفض البنيوي

وكذلك نُلفي هذه البنيوية تثور على علم النفس، وعلى علم الاجتماع، وترفض التاريخ، وتسخر من الحياة في معناها الإنساني؛ فإذا الأدب من منظورها، لا يكاد يستطيع أن يصوّر شيئاً وما ينبغي له؛ إذ ليست وظيفته اجتماعية، ولا تاريخية، ولا إصلاحية، ولا تعليمية، لا جمالية، ولا حتى ترفيهية؛ وإنما هو إبداع موضوعه اللغةُ الأدبية ونشاطها. ولا يحق لهذه اللغة أن تعكس إلاّ نفسها، أي لا تكون مرجعاً إلاّ لنفسها، ولا تُحيلُ على شيءٍ غيرها، ولا شيء، إذن، يكمن فيها غيرُ ذلك.

ولقد نلاحظ أن هذه الثورة الأدبية عابثة في بعض أفكارها على الأقل، هدّامة في بعض أهدافها، من منظور التقليديين أو المحافظين على الأقل؛ حيث ترفض ما في الأدب صراحة طوراً، وضمناً طوراً آخر؛ دون أن تقدّم بديلاً واضحاً لمستقبل وضع الأدب. وهي تجرّد النص من إنسانيته، وتجتهد في تحويله إلى مجرّد مظهر ميكانيكيّ (على الرغم من أن البنيوية كانت نَعَتْ هذا السلوك على النزعة الماركسية في بعض تفسيراتها لحركة التاريخ...) لا يكاد يحمل أيّ معنىً من معاني الحياة. فكيف يمكن التوفيق بين إنسانيّة الإنسان، وميكانيكيّة الإبداع؟ فكأنّ البنيوية قامت بثورة على نفسها قبل غيرها؛ ذلك بأن الاشتغال بالنص، والعناية بتحليله، هما من صميم القضايا الإنسانية (النص شبكة من الهواجس والعواطف والتطلعات والآمال والآلام والتجارب والأهواء.. أي أن النص الأدبي مرآة مجلوّة للحياة بكل أبعادها وأصالها..): فكيف نعالج الإنساني بغير ما هو إنساني؟ بل كيف نكتب عن الإنسان ونزعم أننا نرفض هذا الإنسان؟! فكأن البنيوية، بكل بساطة، كما ينْعَى عليها ذلك خصومُها، تنهض ضدّ كلّ ما هو إنسانيّ.

والحق أن البنوية التي يزعم بعض المفكّرين أنها انتهت، لا تبرح غامضة المعالم، فهي بادّعائها الارتباط بالحضارة المعاصرة، والمعرفة، تفتقر حتماً إلى حيِّز شاسع تضطرب فيه حتى تتضح معالمُها، وتتبلور أصولُها. فكأنّ وراء كلّ نظرية بنيوية: رؤية لمّا تتضح. لقد وُلِدت البنوية في بحرٍ من الضجيج، وانتهت في سديم من الصمت.

ومع ذلك، فهل لنا أن نقرّر بأن النزعة البنيوية ككلّ النزعات الفكرية، بما هي طريقة للتفكير؛ من بين الطرائق الأخراةِ الكثيرة؛ إنما قامت من أجل محاولة تغيير الفوضى الفكريّة التي كانت قائمة على شبكة من المناهج غير المنسجمة، ومحاولة تعويضها بنظريات تنطلق من تحليل العلاقات التي تربط فيما بين عناصر النص وأجزائه الدقيقة عبر مستويات مختلفة، دون الانزلاق إلى العناية بالمجتمع الذي ولد فيه النص الأدبي نازلةً عنه لعلماء الاجتماع الذين أقصتْهم من مجال التحليل الأدبي. بيد

أن البنوية لم تتربع إلاّ قليلاً على عرش الفكر، على الرغم من أن نشاطها وتأثيرها يفوقان عمرها القصير؛ وما ذلك إلاّ لأنها رفضت العقلانية، وتسلحت بالعنف الفكري، والعبثية، والهدم، والقطيعة المعرفيّة. ولعلّ أهم ما توصلت إليه البنوية هو اعتبارها كل ما تهتدي إليه السبل شيئاً موقوتاً، أي نتائج قابلة للنقاش المستمر. إنها لاتكاد تعالج مسألة إلاّ وتذر الباب حولها مفتوحاً، بحكم رفضها إصدار الأحكام، للبحث الذي هو فكر متجدد أبداً.

■إن البنيوية لم تتربع إلا قليلاً على عرش الفكر على الرغم من أن نشاطها وتأثيرها يفوقان عمرها القصير.

❑❑

❑ إحالات وتعليقات

1-جان ماري أوزياس، مفتاح للبنوية، ص. 184 وما بعدها. ذلك، وإننا تعمّدنا ترجمة المراجع الفرنسية التي عوّلنا عليها في كتابة هذا البحث إلى اللغة العربيّة، ولم نوردها بلغتها الأصلية، لأسباب تقنيّة... فمعذرة. كما أن كل ما استشهدنا به من نصوص نظرية من المراجع الفرنسية هو من صميم ترجمتنا.

2-م.س، ص..185

3-أندري أكون، الأدب، ص 94

4-رولان بارط، الكتابة في الدرجة الصفر، ص .30

5-نفسه، النشاط البنويّ (منشورات في كتاب: "مقالات نظرية"، ص213).

6-م.س.

7-م.س.

8-م.س.

9-جان ماري أوزياس، م.م.س، ص.188

10-النص الأدبي من أين وإلى أين (عبد الملك مرتاض)، ص.53

11-جارط نظام الموضة، باريس، .1967

12-أوزياس، م.م.س، ص.199

13-البنوية والماركسية، سلسلة 1018، رقم 485، باريس، .1970

14-أوزياس، م.م.س.

15-ظهرت هذه الكتابات المبكرة الدائرة في سلسلة "كما هو"، باريس .1965

16-الأدب: من الرمزية إلى الرواية الجديدة، ص.99

17-الرواية الجديدة، ج2، ص30 وما بعدها.

18-جان ريكاردو، المشاكل الجديدة للرواية الجديدة، ص .41

19-الأدب من الرمزية إلى الرواية الجديدة، ص 93. وما بعدها.

20-م.س.

21-سمات، ص 65-.67

22-حدود التأويل، ص 21-.22

23-جارط م.م.س.

24-جيرار جينيت، صُور، ج.2

25-أندري أكون، م.م.س، ص.98

26-الأدب من الرمزية إلى الرواية الجديدة، ص .98

27-تكمن أصالة هذه الحركة النقدية في العمل على تحليل الإبداع الأدبي داخل نفسه، أي عدم الاستظهار بأيّ تقنيات أخرى: سواء كانت نفسية كما يفعل فرويد، أم سرذاتية كما يفعل تين، أم اجتماعية كما يفعل الماركسيون. وقد عارض الشكلانيون صوفية الإلهام، وأوردوا بعض التقنيات الميكانيكية التي تتضمن العمل الإبداعي.
وتعدّ هذه النزعة فلسفية قبل أن تكون نقدية، فهي نظام فيزيقي لا يعترف مما للمادة إلا بشكلها. وعن هذه النزعة نشأت الشكلانية الكانتيّة التي تعزو كل شيء إلى شكل الأشياء وحده، لا لمضمون القانون الأخلاقي. من أجل ذلك عُدّ كانت شكلاني النزعة بذهابه إلى أن الأخلاق ليست إلاّ موقفاً مما نفعل على نحو طبيعي في الحياة.
(يراجع: معجم الفلسفة، مادة: "الشكلانية" لاروس، باريس).

28-برنارد فرو، نبذة تاريخية، منشور في "الأدب من الرمزية إلى الرواية الجديدة"، ص.203

29-أتاريخ أم أدب؟ (حول راسين)، باريس، .1963

30-نشرته دار فاليمار، باريس، 1969.
31-موريس بلانشو، في "الأدب من الرمزية من الرواية الجديدة"، ص.199
32-مفردُه "كُتْيوبٌ". وقد وضعنا هذا الحرْف لأول مرة في العربية قياساً على قول العرب: "شُعْرورٌ". وأطلقناه ترجمة اللّفظ الفرنسي (ECRIVANT). وقد كان قدماء العرب اهتدوا السبيل إلى بعض هذا المعنى، بتميزهم بين الشاعر والشُعْرور.
33-برنارد فرو، م.م.س، ص 206.
34-م.س.س، ص 208.
35-ليون طورنص، أهو أدبٌ جديد؟ (نشر في "الأدب"، ص 247).
36-م.س.س، 248.
37-أندري أكون، م.م.س، ص 98.
38-جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 22.

❑

الشعرية العربية المعاصرة..

غير أن السياب لم يقف عند خلخلة شكل وبنية القصيدة الكلاسيكية، إنما خلخل، أيضاً ، سكونية اللغة الشعرية، ومسح عنها بلادة الاستعمال واجترار المفردات وتكرار المعنى؛ ذلك بحساسية شعرية عالية التجربة والثقافة ولغة جديدة تفتّحت كالبراعم بين يديه: نضرة، سلسة، واضحة، بسيطة تعانق الحياة اليومية بتفاصيلها الصغيرة، لكنها تعلو عليها بما يسمح لها الحفاظ على ألقها وإدهاشها، وسحرها، فأعاد لها مجدها وخلّصها من شوائب القواميس المحنطة التي كانت تحاصرها وتصدّ أي اقتحام فني وإبداعي يعيد لبستان اللغة العربية نضارته؛ فجاء السياب رائداً حداثياً في صياغة القصيدة الرؤيوية المركبة /في مرحلة البحث عن الملحمة/ كما يشير الدكتور إحسان عباس(3) –القصيدة الشمولية المتعددة الأحداث والأصوات، بنفس ملحمي مدهش، يتم التزاوج فيه بين الجزئي والكلي بين الذاتي والموضوعي، بين تفاصيل الهموم اليومية الصغيرة ومشكلات كونية تتعلق بحياة البشر والكائنات الأخرى؛ وما "أنشودة المطر" و"حفار القبور" و"المومس العمياء" و"غريب على الخليج" سوى أمثلة –ليست على سبيل الحصر– تؤكد ريادة السياب في عملية الخلق الجديدة في حركة الحداثة الشعرية العربية، لكن عملية الخلق هذه لم تأتِ من فراغ، فقد كانت تتهيأ في رحم التجربة الشعرية منذ بدايات القرن: –المهجريين وإنجازاتهم البارزة في اللغة والصورة الشعرية والمضامين الجديدة، وتطوير الإيقاع الشعري في القصيدة الرومانسية الجديدة، ومحاولة تأسيس لقصيدة جديدة في التمرد على الرؤية القديمة، وكسر الإيقاع الشعري إلى حدٍ ما.. وعبر هذه المخاضات ولدت تجربة السياب بأبهى تجلياتها الفنية، اكتملت في ديوانه/أنشودة المطر/ الذي يشي بنضوج التجربة.. التي ستخلق فيما بعد ثورة حقيقية في الشعر العربي على صعيد الشكل والمضمون؛ حيث أدخل السياب القصيدة إلى الحياة بحشدٍ من التفاصيل اليومية التي تحولت داخل القصيدة إلى رموز ودلالات وأبعاد فكرية.

■* السياب ومجايلوه من الرواد لم يولدوا استجابة لرغبة ذاتية أو لنزعة فردية عابرة.

ولعل هذه الميزة التي تفرّد بها السياب هي أهم إضافة للشعر العربي الحديث مع الإشارة إلى أن هذه التجربة /التمرد على الشكل/ قد ظهرت قبل السياب، عند بديع حقي ولويس عوض وأحمد باكثير، لكن هؤلاء لم يستطيعوا خلق شعرٍ حقيقي، ولم يستمروا في التجربة بهدف ترسيخها لتأخذ شكل ثورة حقيقية في الشعر العربي لكن محاولاتهم الريادية تأتي أهميتها من ناحية التجاوز العشوائي للمفاهيم القديمة في الشعر العربي؛ أيضاً جاءت محاولة نازك الملائكة في قصيدتها "الكوليرا" لتصب في هذا المنحى، لكن السياب سحب صمام الأمان الذي تأكله الصدأ، وفجّر الثورة الحقيقية في الشعر العربي الحديث، تلك الثورة التي لاتزال أصداؤها تُشعلُ ثورات أخرى وتمرداً هنا وهناك... جميعها تصب في مسار الحداثة الشعرية والبحث القلق الدائم لهذه الإشكالية المستمرة، التي افتتحها السياب، وهذا لا يعني إغفال مساهمات الرواد الآخرين في عملية الخلق الشعري – نازك– البياتي– عبد الصبور ... الخ، لكن ما يميّز السياب عن أولئك الرواد شاعريته المتميزة– نأخذها في إطار نشأتها التاريخية التي ساهمت عوامل كثيرة في تكوينها– بدءاً من ولادته وسيرة حياته المأساوية التي تشبه سير العظماء في الأدب العالمي، مروراً بانكساره وهو في ذروة تألقه، لأسباب متعددة تتعلق في تكوين شخصيته منذ الطفولة، نتيجة حرمانه المبكر من الأم والأب، وبالتالي حرمانه من الحب وهو في عز الشباب(4).

إلى جانب عدم تبلور وعيه الفكري بسبب ازدواجيته /المثالية والمادية/ فتكونت لديه شخصية مضطربة إلى جانب ضعف ملموس في البنية الجسدية، وبالتالي انفتاح السياب المبكر على الثقافة الغربية؛ "ولا نكاد نلمس تأثيرات واضحة لأي شاعر عربي في شعره، ماعدا فترته الرومانسية؛ إذ تأثّر لفترة قليلة بشعر "علي محمود طه" وإنما نلمس تأثيرات /جون كيتس/ و "شيللي" ثم تأثيرات /إليوت/ بشكل خاص و /اديث سيتويل/ في مرحلة لاحقة، مما قاده إلى الانتقال السريع إلى مرحلة أخرى"(5).

مرحلة تعرّفه واستيعابه العميق للأسطورة، مما دفعه إلى بناء عالم ذهني، فكري انسجاماً مع ذاته ودفاعاً عنها.

مما تقدم؛ يمكن القول: إن تجربة السياب الشعرية تمركزت على محورين أساسيين يشكلان الموقف الفني والفكري للشاعر :

– **الأول:** محور الذات الذي تمركز حول العالم الداخلي للشاعر ؛ الطفولة –المرأة– المرض– وأخيراً الموت.

هذه المرحلة امتدت طوال فترة الرومانسية للشاعر ، كتبَ فيها –بداياته– أضعف قصائده فنياً، وهذا ليس مفاجئاً، يمكن القول: إن السياب كان متهيباً من تفجير ثورته الفنية، نتيجة إرث من الثقافة القديمة والبيئة من جهة ونتيجة للضغوط النقدية التي كان يمارسها عليه صديقه الحميم "خالد الشوّاف":

"كان خالد يرى في تلك السن أن من شاء لنفسه الإعداد الشعري الصحيح ركب الصعوبة دون تهيّب، وبنى قصيدته على قافية واحدة، ولهذا نصح صديقه بأن لا يبني قصيدته على قوافٍ مختلفة، فردّ عليه بدر يقول: قد والله تأثرت كثيراً بنصائحك فأخذتُ أحوّلُ بعض قصائدي من قوافٍ مختلفة إلى موحدة القوافي.(6).

■*إضافة السياب تحققت على صعيدي الشكل والمضمون معاً.

وعموماً لم تضعف المرحلة الشعرية الأولى للسياب الشيء الكثير -باستثناء بعض القصائد التي مهّدت الطريق لثورة شعرية حقيقية عند السياب مثل: أساطير- السوق القديم- اللقاء الأخير- اتبعيني- نهاية... ولعله لم يختلف كثيراً عن شعراء الرومانسية في رؤيته الشعرية للطفولة التي تطفح دائماً بالحرمان، خاصة من حنان الأم والأب الذي تنازعته النساء... والنظرة إلى الحبيب.... الخ.

كانت مأساة السياب تكمن في غربته المبكرة: غربته الأبدية عن أمه وعن أسرته، وعن جدته التي كانت بمثابة الأم في طفولته؛ مما جعله يعيش حالة صدام بين القيم والواقع، بين الماضي والحاضر، فولد لديه قلق البحث عن مثل وقيم فنية واجتماعية جديدة، ستبدو فيما بعد في نتاج المرحلة الثانية.

لقد كانت ذات السياب في المرحلة الأولى تتمحور أساساً حول المرأة، فجاءت معظم قصائده في "أزهار وأساطير" تتبنّا عن تعلق الشاعر بالمرأة تلك التي تحولت إلى "حلم مستحيل، حلم كاذب" لا يريد له أن يتحقق، وربما يعود هذا الشعور لديه -بالخيبة والكراهية- إلى تلك المرأة التي سلبته أباه وإلى اللواتي خدعنه في حبهن الكاذب، المزيف:

«أأظلّ أذكرها.. وتنساني؟
وأبيتُ في شبه احتضار؛ وهي تنعم بالرقاد؟
شغفت عيون حبيبها الثاني
في ناظريها المسبلين على الرؤى - أما فؤادي
فيظلّ يهمس في ضلوعي،
باسم التي خافت هواي... يظلّ يهمس في خشوع»(7)

الجانب الآخر في هذا المحور؛ هو المرض والإحساس بالموت؛ فقد عاد السياب في سنواته الأخيرة إلى ذاته مرة أخرى حين عاد الموت الذي حاصره في طفولته باختطاف أمه وجدّته وحبيبته الراعية الصغيرة، فأدرك أنّه يموت حين استفحل الداء وأعلن عجزه الدواءُ ولعل قصيدته "ليلة وداع" التي كتبها لزوجته الوفية قبل موته بأشهر قليلة هي الأصدق في التعبير عن حالة الألم القاتل الذي داهمه ثم أجهز عليه أخيّراً:

«أوصدي الباب، فدنيا لست فيها
ليس تستأهل من عيني نظرة
سوف تمضين وأبقى... أي حسرة؟
أتمنى لك ألاّ تعرفيها!...(8)

- **الثاني**: المحور الثاني الذي تجلت فيه ريادة السياب وعبقريته -كما سبق وأسلفنا- هو الموضوع: علاقة الشاعر بالعالم وقد توحد مع الذات، في وحدة متماسكة فنياً وفكرياً، كتب خلالها السياب قصائده العظيمة: (أنشودة المطر، غريب على الخليج، حفار القبور، النهر والموت، المخبر، المومس العمياء، أغنية في شهر آب، عرس في القرية، الأسلحة والأطفال) وقصائدهُ المتعددة عن جيكور.....الخ..

في هذه المرحلة، لم يعد الإحساس بالموت قدراً شخصياً لديه، إنما تحوّل إلى شعب بأكمله؛ فالدعارة، مثلاً، لدى المومس؛ ليست نزوة مجردة ومعزولة عن معطيات الواقع المعاش، إنما هي نتيجة لظروف اقتصادية واجتماعية سائدة وأن استغلالاً بشعاً يُمارسُ على الإنسان في لحظات ضعفه وجهله وحاجته، مما يولّد صراعاً بين فئات المجتمع - سمّه ماشئت: صراعاً اجتماعياً أو طبقياً أو غير ذلك؛ وهذا ما قاده للانتماء إلى الحزب الشيوعي العراقي ثم إلى فصله لأسباب متعددة، ونفيه خارج العراق.(9).

ولعل أجمل قصائد السياب هي تلك التي كتبت في فترة التزامه بالمعنى الواسع للكلمة حتى بداية الستينات فجاء ديوانه «أنشودة المطر» حافلاً بألق الشعر واللغة وبقيم فنية جديدة، رسّخت حركة الحداثة الشعرية العربية وأنجزت القصيدة الجديدة باكتمال التجربة السيابية.(10).

فمن هذا المحور برزت لدى السياب، في مرحلة الريادة، ميزةٌ أخرى هامة، إضافة إلى الشروط الفنية الأخرى لبناء القصيدة الجديدة بنفس قصصي -ملحمي- هي تضاريس المكان بتجلياتها الجمالية: جيكور- أبو الخصيب- بويب- بيئة العراق: أمكنة وجغرافيا وبشر، كمعطى إبداعي، انطلق من اعتبارات خصوصية محلية أسست لحساسية جديدة، نسفت تلك الحساسية السائدة قبل ذلك، فبرزت جماليات المكان في الصورة الشعرية البصرية والحسية لدى السياب، بشكل تفوح منه رائحة العشب والتراب، ظلال النخيل والندى، وغيوم البحار، إيقاع الملاحين وصيادي الأسماك، متاهات الأنهر الصغيرة والأغوار، رحلة السندباد وهو يشق المياه أو يخترق البراري...إلخ(11).

عبر هذا الإطار ولّد لدى الشاعر موروثاً قصصياً. تجمّع فيه الماضي بأسراره وأساطيره عن الموت والحياة، والحرب

والخلود... ليسقطه على الراهن المعاش بما فيه من أمل أو يأس أو قوة؛ فتتحول جيكور القرية إلى جيكور الحلم.. الأسطورة والواقع:

■* السياب لم يقف عند خلخلة شكل وبنية القصيدة الكلاسيكية إنما خلخل سكونية اللغة الشعرية.

جيكور القادمة من التاريخ هي إرم ذات العماد... أو بغداد القادمة في الغسق على رائحة الشاي والنخيل، هي بابل، أو قد تكون مدينة السراب لسفر طويل لا نهاية له في عالم وهمي... سافر فيه أيّوب حاملاً آلامه وحلمه بالخلاص، جيكور هي محور الأحزان، تبحث عشتار فيها عن تموز، وهي بالتالي لدى الشاعر «الأم» التي فقدها إلى الأبد -جيكور أميّ:

«تلك أميَ، وإن أجئها كسيحاً
لاثماً أزهارها والماء فيها، والترابا
ونافضاً بمقلتي أعشاشها والغابا...
... جنة كان الصبيُ فيها، وضاعت حين ضاعا....
... آه لو أن السنينَ الخضر عادتْ يوم كنّا،
لم نزل بعدُ فتيَيْن لقبّلت ثلاثاً أو رباعاً....»(11).

إن حضور «جيكور» الحلم، «جيكور الوطن» – في كثير من قصائد السياب كان يبرز من خلال الأحاسيس التي تضينها الذاكرة /الحنين/ والثقافة التي تصوغ تلك المشاعر ؛ تشذّبها وتصقلها، ثم ترتقي بها إلى الشكل الفني الجديد، كما في «أنشودة المطر» وغريب على الخليج وحفار القبور»...

1 – وهذه الأخيرة -قصيدة حفار القبور– تظل إحدى القمم البارزة في الشعر العربي، من حيث بناؤها الفني الذي جمع بين الحكاية والقصة والمسرح، ليتحول المكان /المقبرة/ إلى مسرح للأحداث، عبر شخصية تراجيدية غير ثابتة الملامح، اختلف في تفسيرها النقاد والدارسون؛ كتلك الشخصيات التي خلقها «شكسبير» في مسرحية: «عطيل– هاملت».. مثلاً، واختلف الباحثون في تحليلها، وتفسير ملامحها وطباعها الاجتماعية، وسلوكها الإنساني السيكولوجي(12).

يستهل السياب قصيدته في تصوير المكان لحظة المغيب بطريقة حسيّة بصرية مقدماً إحساسه بالموت عبر حركية متكاملة يفتتح فيها مشهده السينمائي التعبيري:

■* المرض والإحساس بالموت أضاف إلى غربته اغتراباً آخر.

« ضوءُ الأصيل يغيمُ كالحلم الكئيب على القبورْ
واهٍ، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموعْ
في غيهب الذكرى يهومُ ظلّهنّ على دموعْ
والمدرج النائي تهبّ عليه أسراب الطيورْ
كالعاصفات السود كالأشباح في بيت قديمْ
برزت لترعب ساكنيهْ
من غرفةٍ ظلماء فيه»(14).

ثم يتابع المشهد واقفاً، والليل يفتح باباً أعمى، وشباكاً خرباً بليداً يطل على مقابر وموتى وحفار قبور، وعلى فضاءٍ سَدّتْ آفاقَهُ أشباحُ الموت، وجنّح المكان بعويل الموتى الرتيب ورددت الصحراء الصدى.

« وتثاءب الظلّ البعيد -يحدّق الليلُ البهيمْ
من بابه الأعمى ومن شباكه الخرب البليد
والجوّ يملؤه النعيبْ...
فترددُ الصحراءُ، في يأسٍ واعوالٍ رتيبْ،
أصداءَهُ المتلاشيات....»(ص544).

وفي طقسٍ جنائزي يتابع السياب رسم لوحة الموت عبر رؤية سوداوية عدمية، انتفضت فيها بعض الساحرات أيضاً من قلب الظلام، مدّت أصابعها الجافة القاسية، وأومأت إلى سربٍ من الغربان في آخر الأفق المضاء، فهرولت طوعاً إليها باسطةً أجنحة الموت كأنها ديدان قبور تلتهم الفضاء، وتمتصّ آخر قطرة من ضوء المساء:

« فكأن ديدان القبور
فارت لتلتهم الفضاء، وتشرب الضوء الغريق
وكأنما أزِفَ النشور
فاستيقظ الموتى عطاشاً يلهثون على الطريق» (ص544).

ويوغل الشاعر في وصف المناخ العام للمقبرة والموت وظلام القبور كالليالي الموحشات، ثم فجأة يلوح خيال وفانوس يتّسرب ضوؤه الشاحب من بعيد فينحسر الظلام عن ظل طويل؛ إنه حفار القبور:

«كفّانِ جامدتان، أبرد من جباه الخاملين

وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحودِ
في مقلةٍ جوفاء خاوية يهوّم في ركودِ
كفان قاسيتان جانعتان كالذنب السجين
وفمٌ كشقٍ في جدار....»ص (545).

وبدا حفار القبور، بوجهه الكئيب، الخاوي من النبض، بين أنقاض المقابر يحدق بعينين بائستين لا بريق فيهما، ولا تعرفان الدموع، يهز يمناه في وجه السماء ويصيح مغتاظاً، شاكياً قلّة الموت، وحين يتوقف الموت من أين يأتيه المال؟

■* كانت مأساة السياب تكمن في غربته المبكرة الأبدية عن أمه وأسرته.

«ياربُ.. أسبوعٌ طويلٌ مرّ كالعام الطويلْ
والقبر خاوٍ، يفغر الفم في انتظار.. في انتظار،
مازلتُ أحفره، ويطمره الغبار-».

بعد ذلك تبدأ التجربتان بالاندماج.. تجربة السياب وتجربة حفار القبور في زمن الانكسار: انكسار الشاعر وهزيمته أمام الجوع والمرض والنساء والموت، مما ولّد في أعماقه حالة انتقامية.. وشهوة عارمة للموت، تحمل شيئاً من العدائية:

«هل كان عدلاً أن أحنَّ إلى السراب ولا أنالْ
إلا الحنين؟.. وألفُ أنثى تحت أقدامي تنامْ
أفكلما اتقدتْ رغابٌ في الجوانح شحّ مالْ؟
مازلتُ أسمع في الحروب -فأين هي الحروب؟
أين السنابل والقذائف والضحايا في الدروب؟» ص 548.

ويستمر في حواره الداخلي مع الذات، ومع المجهول، عبر تداعي الصور والأفكار والأمنيات.. يرافقها إحساس بالهزيمة ممتزج بالحقد والكراهية لبني البشر، إذ لا يجد سبيلاً إلى النساء أو المال، إلا من خلال الموت عَبرَ عزرائيل وحفار القبور؛ الخائب؛ العدائي المتشفيّ:

«نُبئتُ عن حربٍ تدور -لعل عزرائيل فيها..
في الليل يكدح والنهار، فلن يمر على قرانا
أو في المدينة وهي توشك أن تضيق بساكنيها!
نبئتُ أن القاصفات هناك ما تركت مكاناً
إلا وحلّ به الدمار.. فأيّ سوقٍ للقبور!
.... أوّاهُ لو أني هناك أسدّ باللحم النثير
جوع القبور وجوع نفسي.. في بلادٍ ليس فيها
إلا أرامل.. أو عذارى غاب عنهن الرجالْ...»، ص (549).

هذه السلبية التخاذلية عند «حفار القبور» الكامنة في اللاشعور -بعد إحساسه بالهزيمة والانكسار ثم التوجه إلى بلادٍ ليس فيها من الرجال، ما يمنعه من أن يحظى بامرأة.. ماهي إلا انعكاس خفي لإحساس السياب بالخيبة والهزيمة، وعدم قدرته على المواجهة والثبات في دروب الحياة الصعبة لذا نراه يستغرق في فرحه بالموت القادم لحظة الشعور بالاندحار وتدهور القيم الإنسانية النبيلة، وانعدام الإحساس بالحياة:

«حتى تحدّق أعين الموتى، كآلاف اللآلي،
من كل شبرٍ في المدينة،... ثم تنظم كالعقود
في هذه الأرض الخراب- فيا لأعينها ويالي!» ص(549).

■* لعل أجمل قصائد السياب هي تلك التي كتبت في فترة التزامه بالمعنى الواسع للكلمة.

هكذا يتصاعد الإحساس بالحقد والخيبة والتعاسة، تعبيراً عن حالة مرضية، لم تكن رؤية السياب بريئة منها، لأنّه مامن شاعر مثل السياب عاش حياته عبر مجموعة من التناقضات والذبذبات، وعدم الاستقرار، لقد كان على قلقٍ عدائي عبر حالة تدميرية مرضية حتى النهاية:

«واخيبتاهْ! ألن أعيش بغير موت الآخرين؟
... هي مِنّة الموتى عليّ، فكيف أشفق بالأنامِ
فلتمطرنّهم القذائف بالحديد وبالضرامِ
... نذرٌ عليّ: لئن تشبّ لأزرعنّ من الورودِ
ألفاً تروّى بالدماء... وسوف أرصف بالنقودِ
هذا المزار.. وسوف أركض في الهجير بلا حذاءِ
وأعدّ أحذية الجنود...
وأخط في وحل الرصيف، وقد تلطّخ بالدماءِ
اعدادهن.. لأستبيح عدادهن من النهود!» ص (550).

إنها ذروة الحالة المرضية المدمرة؛ ذروة الهزيمة والتدهور، بلغت إلى حد موت الأحاسيس.. تجعل من موقف السياب غامضاً لا تفسير له أمام ماهو متناقض تماماً في (أنشودة المطر).

إن هذا التوحش في الإحساس بروح انتقامية عدائية لا تحمل مسوغاتها في حياة السياب، رغم المحن التي واجهته منذ الطفولة وحتى آخر أنفاسه، يقول حفار القبور:

«وسأدفن الطفل الرميّ وأطرح الأم الحزينة

بين الصخور على ثراه..

ولسوف أغرز بين ثدييها أصابعيَ اللعينة»، ص (551).

■* المومس العمياء القصيدة التي قصمت ظهر البعير.

ثم يقدم السياب مسوغات «حفار القبور» لسلوكه الوحشي هذا، مدافعاً عن أحاسيسه المدمرة بالذات –والمنعكسة في صورة وسلوك /حفار القبور/ ملقياً مسؤولية هذه العدائية، وانهدام الإحساس بالحياة، على الآخرين مستخدماً بناءً قصصياً بما فيه من تفاصيل وصور حسية وأفكار تستحق الوقوف عندها:

«أوَ ما ترى المتحضرين
المزدهين من الحديد بما يطير وما يذيع
مهما أثَّاثَ فلن أسفَّ كما أسفّوا.. لي شفيع.
... والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور؛
وهم الذين يلونون لي البغايا بالخمور،
وهم المجاعة، والحرائق، والمذابح والنواح»،ص(552).

هكذا يستمر السياب في تصعيد البناء الدرامي الملحمي لحفار القبور يبلغ ذروته في عرض مشهد مؤثر لموكب جنائزي، واصفاً إياه ببراعة السّرد القصصي وشفافية التصوير السينمائي وحركيته المعبّرة من خلال المشهد العام؛ لم يسبق لشاعر عربي قبل السياب أن أفصح عنه شعراً؛ وهذا مايدفعني لأن أقدم المشهد كاملاً:

«وبدا الجناز، وراح يشهق وهو يدنو في ارتخاءْ،
الأوجه المتحجرات يضيئها الشفق الكئيب،
والغمغمات الخافتات من انفعالٍ أو رياءْ،
والنعش يحجبهُ غطاءْ.
ألوانه المترنحات كأنما اعتصر المغيبْ
فيها قواه، وذاب فيها كوكبٌ واهي الضياءْ،
حتى إذا انهال الترابُ وصفّح القبرَ الجديدْ
وتراعش الألقُ الضئيل على الظهور المتعباتِ
... كانت مصابيح السماء تذرّ ضوءاً كالضبابْ
بين القبور الموحشاتِ.
وعلى الخرائب والرمال. وكان حفار القبور
متعثّر الخطواتِ يأخذُ دربهُ تحت الظلام....»، ص (553).

ثم يقبض حفار القبور أجره، يعد النقود... ويركض بها إلى أقرب خمارة، يأخذ زجاجة خمر، ثم يمضي يملأه الخوف والحذر، في دربٍ منقَّطٍ بالمصابيح الشاحبة، محدثاً نفسه عن هذا الخواء الإنساني الذي يحياه، بعيداً، عن نهدٍ يتأوّهْ وشفتين تهمسان نغماً يذوب حباً، وحلمتين «أشد فوقهما بصدري في اشتهاء» حتى الموت.

■* جيكور البلد وجيكور الحلم، وجيكور الوطن... من مكونات الحنين الطاغي لديه..

إنها أمنيات عبر تخيلات رجلٍ مهزوم، متخاذل.. فقد القدرة على المواجهة «حارس تعب» يعود وسنان يحلم بالفراش وزوجة، لكن سمات وظلال حفار القبور، لا تفارقه حتى في /زهرة الشفق/ وعودة الرعيان وفي ساعة الشوق الكئيب /إلى شواطئ كالضباب/ شواطئ النجاة وإلى أغانٍ مبهمات/ تعيد له الإحساس بالحياة، وفي لحظة من عودة الوعي الإنساني، يُستفيق مخضباً بألم تخاذله وانحداره، وأحلامه الكابوسية.

«أظل أحلم بالنعوش، وانفض الدرب البعيد
بالنظرة الشَّزراء، واليأس المظلّل بالرجاء»، ص (558).

ويستمر حفار القبور في توجعه ولهفته إلى الخلاص من الظلام والنعيب ورعشة التراب فوق جثة امرأة منحته المتعة مقابل حفنة من النقود، وفي داخله توقٌ ولهفة إلى ذلك النور /الأمل/ المنقذ/ القادم من المدينة، وهو في انتظار جنازة «متعثراً بالفراغ والعدمية، وكأن تلك المسافة بينه وبين ذلك النور البعيد يستحيل اجتيازها، على الأقل في زمن كتابة القصيدة:

« وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد،

ويظل حفارُ القبورْ
ينأى عن القبر الجديد
متعثِّر الخطوات.. يحلمُ باللقاء وبالخمورْ!»، ص (562).

هكذا يظل فضاء القصيدة /القصة/ مفتوحاً...، متعدد الإيحاءات.. والدلالات، وبهذا... اختلف الدارسون بآرائهم حول القصيدة، وماهية العناصر الجوهرية التي تحملها –وقداستعرضنا بعض الآراء دون تعليق في هوامش النص السابقة –لإبراز أهمية هذه القصيدة– فنياً وفكرياً– وموقعها في حياة السياب إلى جانب قصائد تلك المرحلة الفنية في شعره منها: «أنشودة المطر».

2– في «أنشودة المطر» ينتقل بعد انفصاله عن الحزب الشيوعي، إلى المرحلة التموزية التي تحول فيها الموت الواقعي لديه إلى موت أسطوري تكمن فيه حالة الانبعاث ممثلةً في «تموز» أو «المسيح».

آ– هذا التحول لدى السياب، لم يكن أحادي الجانب من ناحية الشعر كفن تجريدي أو شعرية خالصة، بمعنى من المعاني، إنما كان له مضمون فكري ايديولوجي ليس بمعنى التحزب، لكن بمعناه الكفاحي.. الذي يراه السياب تارة في تقديم التضحية والفداء من قبل الشعب:

«في كل قطرةٍ تراق من دم العبيد
هي ابتسام في انتظار مبسمٍ جديد». وتارة في دم «المسيح» أو «تموز».

هذا الموقف، امتزج بالرمز العشتاري كمقدمة لرسم ملامح صورتين متلاحمتين في عناق أبدي: صورة الشاعر، وصورة الوطن؛

تتحرك القصيدة بنفسٍ ملحمي، عَبْرَ نسق شمولي لمناخ الدراما الملحمية ممتزجاً مع ذات الشاعر، صوته الذي يعلو بين حين وآخر، مما أعاق تصعيد البناء الملحمي للقصيدة نحو الاكتمال. لكن براعة السياب هنا، تبدّت في اشتغاله على ذاكرته الخصبة للأمكنة وأبرزها عبر الأحاسيس والصور، وتوجسات الطفولة البدائية ثم الارتقاء بها إلى شكل فني مختلف، يفتتح القصيدة عبره بواقعية شفافة سرعان مايلبس الرمز التموزي كمحرّك أساسي لنمو الحدث، والدخول في مناخات متنوعة تصل الماضي بالحاضر.. عبر المفارقة بينهما:

«عيناك غابتا نخيل ساعة السَّحَرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناك حين تبسمان؛ تورق الكرومْ
وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهَرْ
يرجّهُ المجذاف وهناً ساعة السحرْ
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم....».

■* فكأن ديدان القبور، فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق.

هكذا يخاطب الشاعر، في حالة من الابتهال والخشوع –امرأةً قد تكون الحبيبة العصية التي يتذكرها السياب الأن جالسة في شرفة الانتظار، والقمر يبتعد وئيداً؛ وقد تكون الأم القادمة من ذاكرة الماضي، قبل أن تغادر طفلتها إلى الأبد، وقد تكون البلاد –العراق– بكل ما فيه من عشب وجوع وبروق ورعود؛ وانتظار للمطر، وقد تكون هذه المعاني كلها مجتمعة.

إن ابتهالات الشاعر أمام الطبيعة تحيلنا إلى الرمز التموزي العشتاري؛ دائم الحركة والتحول «دائم التجدد: فهي الفصول في تحولاتها، /الموت والميلاد والظلام والضياء/، وهي عناصر الطبيعة المتجددة: نجوم وبحر وضباب، وعصافير وشجر وغيوم وقمر... هي التوازن الكوني المليء بالتناقضات وتجاور الأضداد في المفردات والصور، ستصبح فيما بعد أحد أهم السمات البارزة في ريادة السياب:

«أتعلمين أيَّ حزن يبعثُ المطرْ
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمرْ؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياعْ؟
بلا انتهاء -كالدم المراق، كالجياعْ
كالحب، كالأطفال، كالموتى- هو المطر!».

هذه الثنائية، ترسم الحركة العامة في القصيدة باتجاه الحياة.. باتجاه الخصب: فهي تبدأ وتنتهي بالرمز العشتاريّ.

ب – يتحول الرمز الأسطوري في القصيدة، عبر حركة البناء الدرامي فيها، بأسلوب قصصي شفيف ومؤثر، إلى «الأم»؛ أمه التي فقدها مبكراً، وهي المتجددة في الذاكرة، والمنبعثة في أمكنة الطفولة، مع المطر والغيوم... والأحلام، ومع كل نبض في العروق:

«تثاءب المساء والغيوم ماتزال

تسحُّ ماتسحّ من دموعها الثقال
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له: «بعد غدٍ تعود...»
لابد أنْ تعود..».

هنا يتحول الموت القادم من ذكريات الطفولة إلى موت حقيقي مستقل نسبياً عن الرمز الأسطوري، ثم إلى حزن شفيف دائم، تبرز فيه حركة درامية أخرى، تعيدنا إلى المفصل الأساسي في دلالة الرمز، عبر استمرار حالة الابتهال المخضبة بالحزن والشكوى: إنه العراق.. يئن تحت وطأة الجوع والقمع والموت "في العراق جوع" ورغم أن الأرض لم تتوقف عن العطاء، إلا أنه ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع".

■* كفان جامدتان أبرد من جباه الخاملين. وقم كشقٍ في جدار.

هكذا تنمو القصيدة، ويتشكل الحدث عبر مجموعة من التداعيات والتحولات، في الرمز والتفاصيل، تنمو داخل القصيدة لتشكّل ذلك النفس القصصي -الملحمي- وذلك المدى الشاسع للرمز الأسطوري بشفافية ممتزجة بظلال الواقع.. دون أن تكشفه؛ فحركة الواقع وظلال الرمز يتداخلان في نشيد ملحمي يرسم مسار التحولات في القصيدة لتشكل فيما بعد اكتمالها عبّر - ذاكرة الطفولة، ذاكرة المنفى، وذاكرة السياسي، نقتطف / ذاكرة الطفولة/:

.... «كنشوةِ الطفل إذا خاف من القمر!»...
.... «وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغتْ صمتَ العصافير على الشجرْ»...
... «كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام...».....
.... «ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر»....

– / ذاكرة المنفى/:

.... «وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع»...
..... «أتعلمين أيُّ حزنٍ يبعث المطر»....
... وعلى الرمال: رغوةَ الاحتجاج، والمحار
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشربُ الردى».....
..... «أصيح بالخليج: ياخليج....
ياواهب اللؤلؤ، والمحار، والردى
فيرجع الصّدى/ كأنه النشيج».....

المناخ العام للقصيدة هو: تعبير عن حالة النفي والاغتراب بمعنى القمع/.

– /ذاكرة السياسي/:

«أكاد أسمع العراق يذخرُ الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال،».....
....«رحى تدور في الحقول.. حولها بشر».....
....«وكل عام حين يعشب الثرى نجوع. .
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع»....
«وأسمع الصدى /يرنّ في الخليج
مطر...
في كل قطرةٍ من المطر...
... وكل دمعة من الجياع والعراة
... فهي ابتسام في انتظارمبسم جديد
... في عالم الغد الفتي واهب الحياة».

■* واخيبتاه ألن أعيش بغير موت الآخرين؟!...

ج- المنفى /في القصيدة كلها/ ليس إحساساً بالنفي الداخلي فحسب إنما هو نفي واقعي، وهو حصيلة موقف سياسي استطاع السياب أن يقدمه هكذا بمعطيات فكرية وفنية جديدة داخل إيقاع الرمز الذي هيمن على القصيدة في جميع أبعادها؛ مما فتح للشعر نافذة جديدة للتعبير عن حالةٍ ما. دون أن يكون مباشراً إلى درجة التسطيح أو وَعظياً تبشيرياً أو رومانسياً خالصاً.

ففي هذه القصيدة الرائدة، استطاع الرمز الأسطوري -تداعياته وتحولاته- أن يقدم لنا مزيجاً من السرد الملحمي بما فيه من حكايات وقصص ومسرح منح القصيدة شكل اكتمالها عبر تلك الثنائية التي رسمت مسار القصيدة وبنائها الفني: ثنائية الشاعر وتجاور الأضداد وفي حالات شعورية داخلية، إضافة إلى ثنائية الواقع بكل مافيه من عناصر اجتماعية تاريخية وسياسية: كالخصب والجوع، والأطفال والعبيد والعشب والجفاف والدم والمطر، الأم وعشتار ....الخ.

مفردات مستلّة من ذاكرة السياسي الشعرية تتوضّح مرجعيته في خاتمة القصيدة:

«وكلّ دمعةٍ من دم الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراقُ من دم العبيد
فهي ابتسامٍ في انتظار مَبسمٍ جديد
أو في حلمة توردتْ على فم الوليد
في عالم الغدِ الفتي «واهب الحياة»...
... ويهطل المطر»...

هكذا تتداخل العلاقة بين الرمز والواقع؛ يختلطان ويتبادلان الأدوار.

إن السياب، في منفاه، يستجيب إلى حالات شعورية، متماسكة تهيمن عليها أحاسيس الضياع والتشتت، مصحوبة بالنقمة والتحدي والأمل بالغدِ القادم.

د- وكما سجلت «أنشودة المطر» انعطافه جديدة في تاريخ الشعر العربي المعاصر، جاءت أيضاً في مرحلة تحول تاريخي في الوعي الاجتماعي، يشارك الشاعر في تغييره(14)، حاملاً قلق البحث عن وسيلة جديدة للتعبير عن قناعاته الفكرية الجديدة، غير المستقرة إلى النهاية، فقد كانت قناعاته وآراؤه المتحولة وغير الثابتة وارتداده عن بعضها، هي المؤشرات الحقيقية لمدى حساسية هذا الشاعر إزاء تحمّل أعباء الرّيادة الشعرية والفنية، وحساسيته المفرطة في استيعاب أو رفض أفكار التغيير الجديدة في الحياة الاجتماعية والسياسية، و ما موت السياب في المنفى؛ طريداً، جائعاً، سوى تتويج لمسار وعيه الاجتماعي في مراحل الارتداد والنكوص.

وحين ينتهي المرء من قراءة /أنشودة المطر/ يتلمس بوضوح، الفكر الايديولوجدي الذي يحكمها. -ليس بمعناه السياسي المتداول- بل بمعناه الفكري القيمي- توحدها فكرة الانبعاث الأسطورية، بأصواتها المتعددة والضمائر التي تستخدمها، وقدرة القصيدة على التوّحد في تقويمها، عبر شاعرية جارفة تنهمر في جميع الاتجاهات، وتفتح في مملكة الشعر العربي نوافذ جديدة للرؤى والأحاسيس... والأفكار، سوف تشكل فيما بعد اللبنة الأولى في حركة تطور الشعر العربي باتجاه الحداثة.

■عيناك غابتا
نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح
ينأى عنهما القمر.

❑❑

❑ الهوامش:

1- إن مفهوم كلمة "الحداثة" في هذه الدراسة، لا يخرج عن إطار الحركة الشعرية العربية وآفاق تطورها وتنوعها، وهي بهذا المعنى ليست شمولية؛ فالحداثة في المجتمع العربي -كرؤية ومفهوم- لا تزال موضع حوار واختلاف بين المفكرين والكتّاب العرب، الذين يرى بعضهم أنْ لا حداثة في مجتمع متخلف يعاني من أمراض وأوبئة متعددة؛ أخطرها العصبية القبلية، والجهل، والأمية التعليمية... الخ، إلا أن رغبة التجديد الجامحة في الحركة الشعرية العربية كانت قد فجرت صراعاً تجاوز في مدلوله البنية الرومانسية وتفرّعاتها في الأدب والفن وانتقل إلى بُنى الحياة المعاشة بكل مستوياتها وتفاصيلها، وبدأ عصر الجدال في سياقه التاريخي، ومن ثم الدعوة إلى إعادة النظر في المجتمع وبناه الاجتماعية، والبحث عن كيانية جديدة في أعقاب تغيرات هائلة طرأت بعد الحرب الكونية الثانية.

2- ظهر السياب في خضم تغيرات سياسية كبرى: - نهاية الحرب الكونية الثانية 1945- نكبة فلسطين 1948- تشكّل المنظومة الاشتراكية واستقلال المستعمرات وانحسار أشكال الاستعمار القديم وتبلور الوعي الثوري، ذو الملامح القومية والطبقية- ثورة يوليو 1952- حالة النهوض الوطني والقومي.. الخ- إلى جانب ذلك كان الشعر العربي لا يزال يعيش مأزقه التاريخي في أعقاب عصر الانحطاط وفي العصر الحديث، عبر ولادات فردية عسيرة لم تتجذر، حتى جاءت ثورة السياب ومن معه من الرواد الأوائل.

3- بدر شاكر السياب، "دراسة في حياته وشعره" ط4، - 1978، دار الثقافة- بيروت ص 150 حتى 215.

4- د. إحسان عباس، مصدر سابق، ص 46 إلى 90، حيث قدم أسراراً مهمة في حياة السياب.

5- السياب دعوة إلى قراءة جديدة- فاضل السلطاني- مجلة البديل عدد 9 أيار 1987،-ص 28-.

6- د. إحسان عباس س-م-ص. ص 32 ومابعدها.

7- الأعمال الكاملة- ديوان: أزهار وأساطير ص 94- دار العودة - بيروت-1971م.

8- الأعمال الكاملة- شناشيل ابنة الجلبي- ص 649- دار العودة- بيروت- 1971م.

9- يقول ناجي علوش في مقدمته للأعمال الكاملة للسياب -مصدر سابق 0 ص م م : «لقد كانت قصيدة «المومس العمياء» الشعرة التي قصمت ظهر البعير، ففي هذه القصيدة كان بدر (قومياً عربياً).. ولقد أدى نشر هذه القصيدة إلى انفصاله عن الشيوعيين واستقلاله سياسياً».

10- للتوسع؛ راجع «دراسات في نقد الشعر» الياس خوري، ص 15-16-17 - دار ابن رشد ط1/ 1979.

11- عن جماليات المكان في شعر السياب صدر للكاتب العراقي ياسين النصير كتاب «جماليات المكان في شعر السياب» يبيّن الجهد المبذول من قبل الكاتب؛ إلا أن جماليات المكان لدى السياب ذات أبعاد أرحب من تلك التي حددها الكاتب وأخضعها إلى تفاصيل هندسية بنيوية، فقدت الاستمتاع بجماليات المكان عبر طريقة رياضية جافة.

12- الأعمال الكاملة - ديوان «شناشيل ابنة الحلبي»: جيكورأمي ص 657-658.

13- يرى الدكتور إحسان عباس -مصدر سابق- أن حفار القبور يمثل الطاغية الذي يحيا على موت الآخرين ص 162، ويرى آخرون ممن كتبوا عن هذه القصيدة بالذات أن حفار القبور في هذه القصيدة هو ضحية النظام الاجتماعي الفاسد بقدر ماهو ضحية شهوته العارمة: إنها مأساة رجل فقد الإحساس بكل شيء، حتى بات عاجزاً عن التفكير السوي، وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك فرأوا بشخصية حفار القبور رمزاً لآلام الجماهير المعزولة والمعطلة، ليس في يدها فعل شيء، مسلوبة الإرادة، لا تقرر حرباً ولا تصنع سلاماً. وهناك تفسيرٌ آخر يرى أن حالة الاغتراب لدى السياب هي التي أوحت إليه بالقصيدة، وما حفار القبور سوى الشاعر نفسه فالاغتراب واحد والإحساس بالموت واحد.. يقول ناجي علوش في مقدمته -مصدر سابق- «يقدم السياب حفار القبور مثلاً لذلك الإنسان الأناني الذي يتمنى أن يموت الآخرون لكي يحصل على مايوفر له المتعة، وحفار القبور هنا رمزٌ لكل طفيلي لا يفكر إلا بنفسه».

ويرى أنه ليس حالة فردية بل هو حالة اجتماعية، إذ أن هناك طبقة ولدت وتعيش على حساب موت الآخرين شأنها شأن حفار القبور. ويقول مدني صالح- (الآداب عدد 1972/9/):«وينحدر السياب متوارياً تحت جلد حفار القبور بعد أن انحدر في شعره صراحة مرات لا تحصى»/لم يقدم الكاتب أمثلة/ ثم يتابع: «في هذا مايزيدني قناعة أن السياب لبس جلد حفار القبور قناعاً مثلما كان قد دخل جلد «المخبر» لإسقاط بعض من صور نفسه عليه....».

14- الأعمال الكاملة- مصدر سابق- ديوان«أنشودة المطر»، ص .543

15- يُجمع الدارسون لشعر السياب أن مجموعة القصائد التي ضمها ديوانه «أنشودة المطر» تحمل مثل هذا التحول في تاريخ الشعر العربي المعاصر.

□□

B!-G
ǜ əə ŭdž N ǜ əə ŭ

جيرار جينيت

ت: د. محمد خير البقاعي

أضواء على النص المترجم

نقدّم فيما يلي ترجمة للصفحات الأولى (1–16) من كتاب "طروس" Palimpsestes للناقد الفرنسي "جيرار جينيت: Gerard Genette" الصادر عن دار النشر "سوي Seuil" في باريس عام 1982م.

إنّ لاختيار هذه الصفحات أسباباً، أوّلها: أنّها تعرض بوضوح العلاقات النصية التي تنشأ بين عمل وآخر. وثانيها: أنّها تعديل لما كان عرضه المؤلف في كتاب آخر "مدخل إلى جامع النص" وتُرْجم هذا الكتاب إلى العربية وصار مافيه عمدة بعض الذين عرضوا لموضوع النص والتناصية دون الانتباه إلى التعديل الجوهري الذي أجراه المؤلف في عمق نظرته لهذا الموضوع. وثالثهما: أنها تحمل بين سطورها توضيحاً ينبغي أنْ نأخذه بعين الاعتبار، ونحن نتحدث اليوم في النقد العربي عن التناصية والتناص؛ نأخذه بعين الاعتبار لندقق المصطلح، ولنعلم أنّ التناصية ليست إلاّ واحداً من علاقات أخرى تنشأ بين نصين، ورابعها: أنّ هذا الكتاب المهم لم يلق الاهتمام الذي يستحقه مع أنّ ماقدّمه جينيت فيه صار مورداً ورده كل الذين يهتمون بالعلاقات النصية وخصوصاً في النص السردي. ونجد أثره واضحاً فيما كتبه سعيد يقطين في كتابه "انفتاح النص الروائي –النص– السياق".

وتمثل هذه الصفحات الأساس النظري الذي قام الكتاب عليه لذلك كان هاجس ترجمتها والتعليق عليها يسكنني. ولمّا وجدت فسحة من الوقت عدت إلى الكتاب فترجمت صفحاته الأولى وعلقت عليها بما يقرّبها للقارئ العربي. وكلّ ما أرجوه أنْ يساعد هذا النص المؤسس في فهم أفضل لعملية التناصية بعد أن وضعها جينيت في سياقها الصحيح.. والله من وراء القصد.

موضوع هذا العمل ما كُنْتُ سَمّيْتُه في مكان آخر (1) "لأنني لم أجد أحسن من ذلك". الملحقات النصية.

وجدتُ بعد ذلك اليوم تسمية أفضل –أو أسوأ– سنحكم على ذلك. وخصّصْتُ "الملحقات النصية" لتحديد شيء آخر.

إذاً، ينبغي أنْ أعيد النظر في ذلك البرنامج المتعجّل كله. ولنفعل ذلك، لقد قُلْتُ ما ظاهره: إنّ موضوع الشاعرية ليس النص في حالته الانفرادية (لأنّ هذه هي بالأحرى مهمة النقد): بل إنّ موضوعها هو جامع النص Larchitexte ، أو إن كُنّا نُفضّل الجامعية النصيّة للنص "كما نقول عادة، ويكاد يكون ذلك نفسه، أدبية الأدب"، ويعني ذلك مجموع المقولات العامة، أو المفارقة – أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية، الخ–التي ينتسب إليها أي نصّ فرد(2) وأقول اليوم، وبتوسع أكثر: إنّ موضوع الشاعرية هو التعدية النصية Transtextualite أو التعالي النصي للنص Transcendance Textuelle Du Texte كنت عرّفته من قبْلُ تعريفاً كلياً فقلت: "إنّه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفيّة مع نصوص أخرى".

إذاً، إنّ التعدية النصية تتجاوز جامع النصّ وتتضمّنه مع أنماط أخرى من علاقات التعدية النصية التي نهتّم هنا بواحدة منها. ولكنْ ينبغي علّيّ بادئ ذي بدء، سعياً لتحديد الحقل، وتصويبه، أن أصنع قائمة "جديدة" ستكون معرّضة بدورها لكي تكون غيرتامة وغيرنهائية.

■* إن التعدية النصية تتجاوز جامع النص وتتضمنه مع أنماط أخرى من علاقات النقدية النصية.

■* التناصية هي الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية. إنها تنتج التمعني.

إنّ إحدى "محاذير "البحث أننا نجد عندما نشّع فيه مالم يكن نبحث عنه. يبدو لي اليوم (13 تشرين الأول عام 1981م) أنّ هناك خمسة أنماط من علاقات التعدية النصية، وأعدّدها مرتبة ترتيباً يكاد يكون متنامياً في التجريد والتضمين والكلية.

أوّل هذه العلاقات سبرت أغوارها جوليا كريستيفا(3) لسنوات خلَتْ وسمّتْها التناصية Intertextualite، وتُقدّم لنا هذه التسمية الصيغة المصطلحية.

أعرّف هذه العلاقة تعريفاً ضيّقاً فأقول: إنّها علاقة حضور مشترك بين نصّين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية Eidetiquement وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنصّ في نصّ آخر.

إنّ أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحاً وحرفية هي الممارسة العادية للاستشهاد(4) Citation (بين قوسين، مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدّد)؛ وإنّ أقلّ أشكالها وضوحاً وشرعية هي السرقة Plagiat (عند لوتريامون مثلاً(5). وهي اقتراض غير معلن ولكنّه حرفي.

وإنّ أقلّ أشكالها وضوحاً وحرفية هي الإلماع Allusion ، وهو أنْ يقتضي الفهم العميق لمؤدّىً ما Enonce ملاحظة العلاقة بينه وبين مؤدّى آخر تحيل إليه الضرورة هذه أو تلك من تبدلاّته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه. ومثال ذلك أنّ السيدة دي لوجيس Les Loges وهي تتبارى في ذكر الأمثال مع فواتير Voiture تقول له: "هذا المثل لا قيمة له، افتح لنا مثلاً آخر"(6)؛ إن استخدام فعل "افتح" Percez بدل فعل (أعط – قدّمْ Proposez) لا يمكن تسويغه هنا إلاّ إذا عرفنا أنّ فواتير كان ابن تاجر نبيذ. وفي مجال آخر أكثر أكاديمية، نجد مثال بوالو Boileau يكتب لـ "لويس الرابع عشر": "جَلَتْ (7) الصخور قد وافت مهرولة تأتي لِتَسْمَعَ ماأرويه للملكِ(8)".

ستبدو هذه الصخور المتحركة والمنتبهة بلا شك غير معقولة لمن يجهل حكاية أورفيوس وأمفيون(9).

وإنّ هذه الحالة الضمنية (والتي هي في بعض المرات افتراضية تماماً) للتناص هي منذ بعض السنوات مجال الدراسة الذي يفضّله ميشيل ريفاتير Michael Riffaterre الذي يُعرّف التناصية مبدئياً تعريفاً أكثر اتساعاً ممّا فعلته أنا هنا؛ فهو يمتد عنده ليشمل ظاهرياً كلّ ما أسميه التعدية النصية:"يكتب مثلاً: إنّ التناص هو أن يلحظ القارئ علاقات بين عَمَلٍ وأعمالٍ أخرى سبقته أو جاءت بعده"، ويبلغ به الأمر حداً يطابقه في التناصية في هدفها (كما أفعل بذلك بالتعدية النصية) مع الأدبية Litterarite نفسها: "التناصية هي (....) الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية. إنّها تُنْتج التمعني Signifiance في حين أنّ القراءة الموجزة والمشتركة بين النصوص أدبية كانت أم لا فإنها لا تنتج إلا المعنى"(10). ولكن ذلك الاتساع يترافق مبدئياً بتضييق الحدث؛ لأنّ العلاقات التي يدرسها ريفاتير هي من صنف البنى الصغرى السيمائية –الأسلوبية، على مستوى الجملة، لقطعة أو لنص قصير وشعري عموماً. إذاً، إنّ "الأثر" التناصي، شأنه شأن (الإلماع)، ينتمي على الأرجح، وحسب ريفاتير، إلى نسق المجاز المحكم (للجزئية) اكثر مِمّا ينتمي إلى نسق العمل الذي يُعدّ في بنيته الكلية، حقلاً تطّرد فيه العلاقات التي سأدرسها هنا.

وإنّ دراسات هـ. بلوم H. Bloom عن آلية التأثير (7)، وعلى أنّها تمت بنَفَسٍ مختلفٍ، تنْصَبُّ على نمط التداخل نفسه الذي هو تناصيٌ أكثر منه اتساعاً نصياً Hypertextuelle.

إنّ النمط الثاني يتكوّن من علاقة هي عموماً أقل وضوحاً وأكثر بعداً؛ ويقيمها النص في الكُلّ الذي يشكله العمل الأدبي، مع مايمكن أن نسميه، الملحق النصي (8) Paratexte: العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبيه، تمهيد، الخ؛ الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط، التزيينات والرسوم، ترجو الإلحاق، الشريطة، القميص، وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها، التي توفّر للنص وسطاً (متنوعاً) وفي بعض الأحيان شرحاً رسمياً أو شبه رسمي لا يستطيع أكثر القراء نزوعاً للصفاء، وأقلهم اهتماماً بالمعرفة الخارجية أنْ يتصرف به على الدوام بالسهولة التي يريدها ولا يمكن أن يزعم ذلك.

■* إن القراءة الموجزة والمشتركة بين النصوص أدبيةً كانت أم لا فإنها لا تنتج إلا المعنى..

ولا أريد هنا أنْ أشرع في دراسة مجال هذه العلاقات أو في معالجته؛ إن ذلك ربّما سيكون موضوع دراسة قادمة، وستكون لنا فرص عديدة للالتقاء بهذه العلاقات التي تُعَدّ بلا شك مكاناً متميزاً لأبعاد العمل البراغماتية –أي لتأثيره في القارئ– مكان لِما نسميه راضين، منذ أن ظهرت دراسات فيليب لوجُنْ Ph. Lejeune عن السيرة الذاتية، العقد (أو العهد) النوعي (13) Le Contrat (Ou Pacte) Generique أذكر هنا ببساطة، وعلى سبيل المثال (مستبقاً ماسيرد في فصل يأتي) حالة رواية "عوليس" لجويس.

نعرف أنّ هذه الرواية عندما كانت تُطبع كملازِم كان من المقرّر أنْ يحمل كل فصل من فصولها عنواناً يذكّر بعلاقة هذا الفصل مع مشهد من الأوديسة "عرائس البحر" "توزيكا" "بينيلوب" الخ... وعندما ظهرت في مجلد حذف منها جويس هذه العناوين الداخلية التي هي مع ذلك ذات دلالة "مغرقة في الأهمية". ومع أنّ هذه العناوية أزيْلَتْ إلاّ أنّ النقاد لم يَنْسَوْها، هل هي قسم من نصّ رواية "عوليس"؟ هذا السؤال المحير، الذي أقدمه للذين يدافعون عن إغلاق النص، هو من نسق ملحقيٌ نصيٌ نموذجي.

ويمكن في هذا الخصوص لـ "ماقبل النص" المسودات والملخصات والمخططات المتنوعة أنْ تكون ملحقاً نصياً أيضاً: فالمقابلات النهائية بين لوسيان والسيدة كاستوليي ليست موجودة بوضوح في نصّ(14) Leuwen، ولا شاهد عليها إلاّ مخطط النهاية الذي تركه ستاندال مع كلّ مابقي؛ هل ينبغي علينا أن نأخذها بعين الاعتبار في تقويمنا القصة وطبع الشخصيات؟ (وبقول أكثر ظرفاً: هل ينبغي أنْ نقرأ نصاً طُبِع بعد وفاة مؤلفه، ونحن لا نعلم إنْ كان سيطبعه، وكيف سيطبعه لو بقي حياً). وربّما يكون عمل ما ملحقاً نصياً

لعمل آخر: فعندما يرى قارئ رواية "السعادة المجنونة"(15)(1957) في الصفحة الأخيرة أنّ عودة "أنجلو" إلى "بولين" ليست مؤكدة أبداً، فهل ينبغي عليه أم لا. أن لا يتذكر رواية "موت أحدهم"(1949) حيث نجد فيها أبناءه وأحفاده، مِمّا يزيل على الفور تجاهل العارف؟ إنّ الملحقية النصية هي كما نرى منجم من الأسئلة بلا أجوبة.

النمط الثالث من التعالي النصي(16) أسميه الماورائية النصية Metatextualite وهي العلاقة التي شاعت تسميتها با "لشرح" الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدّث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل، دون أنْ يُسمّيه: وتلك هي حال "هيغل" في كتابه "ظواهرية الروح" الذي يذكّر بإلماع وبما يشبه الصمت رواية "ابن أخ رامو"(17).

إنّها في أسمى صورها العلاقة النقدية.

لقد أكثرنا بالطبع دراسة (ما وراء – ماوراء النص) بعض الماورائيات النقدية، ودراسة تاريخ النقد باعتباره جنساً، ولكنني لستُ متأكداً أننا مَنَحْنا حَتْتْ علاقة الماورائية النصية ووضعها ما يستحقان من اهتمام. فيمكن أن يحصل ذلك في المستقبل(18).

أمّا النمط الخامس (أعرف)(19) فإنه أكثر الأنماط تجريداً وضمنية؛ إنّه الجامعية النصية Architextualite التي عرّفتها فيما سبق. والمقصود هنا أنّها علاقة خرساء تماماً، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلاّ عَبْرَ ملحق نصي Paratextuelle (مثبت: كما في، شعر، محاولات، رواية الوردة، الخ. أو هو في غالب الأحيان مثبت جزئياً: كما في التسميات: رواية، قص، قصائد، الخ، التي ترافق العنوان على الغلاف) وإنّ كلّ ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص.

وربما كان أخرس لأنّه يرفض أن يدل على أمر بديهي، أو لأنّه بالعكس يرفض أي انتماء ويتملص منه. وإنّ النص نفسه غير مطلوب منه في كل حال أن يعرف كيفيته النوعية وبالتالي أن يعلن عنها: فالرواية لا تحدّد نفسها صراحة على أنّها رواية، ولا القصيدة على أنّها قصيدة وربما بدرجة أقل (لأنّ النوع ليس إلاّ وجهاً من وجوه جامع النص) البيت الشعري على أنه بيت شعري، والنثر على أنّه نثر والقصّ على أنه قص، الخ.

ليس مهمة النص في نهاية الأمر أنْ يحدّد وضعه النوعي ولكنّها مهمة القارئ والناقد والجمهور الذين يستطيعون تماماً أن يرفضوا الوضع الذي تمّ تبنيه عبر جامع النص: ولذلك نقول عادة إن تراجيديا (كورنيْ Cornielle تلك ليست (تراجيديا) حقيقية أو إنّ (رواية الوردة) ليست رواية. ولكنّ كون هذه العلاقة ضمنية وتخضع للأخذ والرد (على سبيل المثال: إلى أي نوع تنتمي الكوميديا الإلهية.؟) وللتغير التاريخي (القصائد القصصية الطويلة مثل الملحمة لم تُصنّف اليوم على أنّها تنتمي إلى "الشعر" الذي ضاق مفهومه شيئاً فشيئاً حتى اقتصر على مفهوم الشعر الغنائي" وإنّ ذلك لا يقلل من أهميتها في شيء: وإنّ التصور النوعي، كما نعرف يوجه على نطاق واسع "أفق التوقع" عند القارئ ويحدّده.

إذاً، يحدّد استقبال العمل ويوجهه.

لقد أخرت عامداً الحديث عن النمط الرابع من أنماط علاقات التعدية النصية لأنّه وحده ما سأهتم به مباشرة هنا: إذاً، إنّه ما أسميه من الآن فصاعداً "الاتساعية النصية " Hypertextualite وأقصد بهذا كل علاقة توحّد نصاً B (أسميه النص المتسع) بنص سابق A (اسميه طبعاً، النص المنحسر) (21) والنص

المتسع يُنشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح. وكما نرى من الاستعارة □«ينشب أظفاره» ومن التحديد السلبي فإنّ هذا التعريف مؤقت.

لكنْ، ولكي ننظر إليه من جانب آخر، نأخذ مفهوماً عاماً للنص في الدرجة الثانية (وبما أن الاستخدام عابر فإنني أترك

■* خلت الصخور وقد وافت مهرولة تأتي لتسمع ماأرويه للملك.

البحث عن سابقة تجمع التجاوز Hyper والماوراء Meta) أوأن نصاً مشتق من نصٍ آخر موجود من قبل. ويمكن أنْ يكون ذلك الاشتقاق من نسق وصفي وثقافي كأن "تتحدث" علاقة ماوراء النص (عن نقل تلك الصفحة من كتاب الشعر لأرسطو) أو عن نصّ (الملك أوديب). ويمكن أن يكون من نسق آخر مثل أن B لا يتحدث أبداً عن A ولكنّه لا يستطيع مع ذلك أن يوجد كما هو دون A وهو ينتج في آخر عملية أسمها مؤقتاً أيضاً التحويل Transformation فهو في النتيجة يذكره ظاهرياً قليلاً أو كثيراً دون أن يتحدث عنه بالضرورة، أو يستشهد به.

فالإنيادة وعوليس هما بلا شك، وبدرجات مختلفة، بالتأكيد وباعتبارات مختلفة، نصّان متسعان (من نصوص أخرى) للنص المنحسر نفسه: الأدويسة طبعاً.

وكما نرى في هذه الأمثلة، أنّ النص المتسع شائع أكثر من ماوراء النص باعتباره عملاً «أدبياً خالصاً»- ولهذا السبب البسيط، من بين أسباب أخرى، يبقى العمل المشتق عموماً من عمل تخيلي
(سردي أو درامي) عملاً تخيلياً، وهو لهذا الاعتبار يقع بصريح العبارة في رأي الجمهور في حقل الأدب، ولكن هذا التحديد ليس أمراً جوهرياً له، وإننا نجد له بلا شك بعض الاستثناءات.

لخترت هذَيْن المثالين لسبب آخر، أكثر حسماً: إذا كانت الإنيادة وعوليس يشتركان في أنهما غير مُستَمَدّيْن من الإلياذة كما يَستَمِدُّ نصُّ كتاب الشعر صفحةً من أوديب ملكاً؛ أي يشرحها، وإنّما بعملية تحويل، فإنّ هذين العملَيْن يتميّز أحدهما من الآخر لأننا لا نجد في الحالتين كلتيهما نمط التحويل نفسه.

فالتحويل الذي يقود من الأوديسة إلى عوليس يمكن أنْ يُسَمّى (بتعميم مفرط) تحويلاً بسيطاً أو مباشراً: وهو الذي يقوم على نقل حدث الأوديسة إلى دبلن القرن العشرين وإنّ التحويل الذي يقود من الاوديسة نفسها إلى الإنيادة هو أكثر تعقيداً ولا مباشرة على الرغم من المظاهر السطحية (ومن التقارب التاريخي الكبير) لأنّ فيرجيل لا ينقل حدث الأوديسة ولكنه يحكي قصة أخرى (مغامرات إيني وليس عوليس)، ولكنّه يستوحي الأوديسة ليجعلها نمطاً (نوعيّاً، أي شكلياً، وموضوعاتياً في الوقت نفسه) أنشأه هوميروس في الأوديسة (وفي الإلياذة أيضاً)، أو كما ردّدنا ذلك خلال قرون محاكياً هوميروس. وإن المحاكاة هي بلا شك تحويل أيضاً، ولكنْ بنهْج أكثر تعقيداً، لأنّه -ولكي نقول ذلك بعبارة بسيطة تماماً - يتطلّب في المقام الأوّل إنشاء نموذج ذي كفاءة نوعية (لنقُلْ إنه ملحميٌ مُقْتَطعٍ من ذلك الكيان الفذّ الذي هو الأوديسة (وربّما من نماذج أخرى) وقادر على أنْ يولّد عدداً غير محدّد من الإنشاءات المحاكاتية.

إذاً، يشكل ذلك النموذج بين النص المحاكى والنص المحاكي، مرحلة وسطى لا يمكن الاستغناء عنها ولا نجدها في التحويل البسيط أو المباشر.

لعَلّ فعلاً بسيطاً وآلياً يكفي لتحويل نصّ ما (كأنْ ننزع منه عدداً من الصفحات على سبيل المثال، فيصير لدينا تحويل تخفيضي)، أمّا محاكاة ذلك النص فإنّها تقتضي أن نمتلك بالضرورة شيئاً من الإحكام على الأقل: إحكام هذه أو تلك من الميزات التي اخترنا أنْ نحاكيها: وإنّه لمن البديهي أن فيرجيل مثلاً لا يستخدم وهو يحاكي هوميروس ماهو خاص باللغة اليونانية عند هذا الأخير.

■* يمكن لما قبل النص: المسودات والملخصات والمحطات المتنوعة أن تكون ملحقاً نصياً.

ويمكن الاعتراض عليّ بحق أنّ المثال الثاني ليس أكثر تعقيداً من الأوّل، وأنّ جويس وفيرجيل لا يأخذان من الأوديسة السمات المميزة نفسها ليُشكّلا بها عمليهما المتتاليَيْن: يقتطع جويس ترسيمة الحدث والعلاقة بين الشخصيات، ثم يعالج ذلك بأسلوب مختلف تماماً، ويقتطع فيرجيل أسلوباً معيناً يطبقه على حدث آخر.

أو يمكن الاعتراض بطريقة أعنف: يحكي جويس قصة عوليس بطريقة تختلف عن هوميروس، ويحكي فيرجيل قصة "إيني" على طريقة هوميروس: تحويل تناظري وعكسه.

ليس هذا التعارض الترسيمي (أنْ نقول الشيء نفسه بطريقة مختلفة/ أنْ نقول شيئاً مختلفاً بطريقة متشابهة) خطأ بالنظر إلى ماسبق(مع أنّه يهمل إهمالاً زائداً التشابه الجزئي بين حَبْكَتَيْ أوليس وإينّي)، وسنجد فعالية ذلك في مناسبات أخرى كثيرة.

ولكنّه (التعارض) ليس ذا تناسب كوني، وسنرى أنّه أيضاً يخفي اختلاف التعقيد الذي يفصل نمطيْ العمليات ذلك.

ولكي أظهر ذلك الاختلاف بوضوح أكثر، ينبغي أن ألجأ إلى أمثلة أكثر بساطة، فألجأ إلى نصّ أدبي (أو شبه أدبي) بسيط، مثل هذا المثل "الزمن مُعلّمٌ كبير = Le Temps Ent Un Grand Maitre" يكفي لتحويله أنْ أعَدّلْ بأي طريقة كانت أيّاً من مكوّناته؛ كأن أحذف منه حرفاً فأقول: Le Temps Est Un Gran Maitre لقد تحوّل النص "الصحيح" بطريقة

■* الما ورائية النصية هي العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدث عنه.

شكلية خالص إلى نصٍّ "غير صحيح" (خطأ إملائي)(23)؛ وإنْ بدلت حرفاً بآخر فقلت: كما قال بلزاك Balzac على لسان ميستيغريز (24) Mistigris : "الزمن طويل نحيف=Le Temps Est Un Grand Maigre".

إنّ تبديل الحرف أدّى إلى تبديل الكلمة، وأنتج معنى جديداً، وقِسْ على ذلك.

أمّا المحاكاة فهي أمر آخر تماماً: إنّها تفترض أنْ أجد في مؤدّى ما طريقةً ما (طريقة المثل) التي تقول بسرعة: إنّها تتميز بالاختصار، وبالتأكيد القاطع، وبالاستعارية، ثم أُعْرِب بتلك الطريقة (وبالأسلوب ذاته) عن رأي آخر، شائع أم لا: كأنْ أقول على سبيل المثال : كلّ شيءٍ بحاجة إلى زمن، ومن هنا ينشأ هذا المثل الجديد(25)، لَمْ تُبْنَ باريس في يَوْمٍ واحد.

أرجو أنْ نرى بوضوح أكثر، كيف تكون العملية الثانية أكثر تعقيداً وأقلّ مباشرة من الأولى. أتمنى ذلك، لأنّني لن أسمح راهناً أنْ أمضي بعيداً في تحليل هذه العمليات التي سنجدها في زمنها ومكانها المناسبين.

إذاً، أُسمّي نصاً متسعاً كلّ نصٍّ مستمدٌ من نصٍ سابقٍ بتحويلٍ بسيط (نقول من الآن فصاعداً "تحويل" فقط) وبتحويل غير مباشر : نقول محاكاة. ولابدّ قبل أنْ نشرع بالدراسة من إيضاحَيْن، بل من تنبيهَيْن:

لا ينبغي في البدء أنْ نعدّ أنماط التعدية النصيّة الخمسة تقسيمات قطعية لا تواصل بينها، ولا تقاطع متبادل. إنّ العلاقات بينها هي على العكس متعددة وحاسمة غالباً.

فالجامعية النصية النوعية مثلاً تتكوّن على الدوام تقريباً وتاريخياً بطريقة المحاكاة (فيرجيل يحاكي هوميروس، وغوزمان Guzman تحاكي لازاريللو Lazarillo)(26) إذاً، تتكوّن باتساعية نصيّة؛ وإنّ الانتماء المدخلي النصي لعملٍ ما يظهر غالباً عن طريق إشارات ملحقية نصية؛ وإنّ هذه الإشارات نفسها هي بداية الماورائي النصي (هذا الكتاب رواية) ويحتوي الملحق النصي، قديماً كان أم غير ذلك، أشكالاً

أخرى من الشرح، والنص المتسع، هو أيضاً، له قيمة الشرح: فالتنكير كما في رواية "فيرجيل منكراً" هو على طريقته "نقد" للإنيادة.

ويقول بروست (ويثبت ذلك) إنّ التقليد "نقد في حالة عمل" وإنّ ماوراء النص النقد يمكن أنْ يُتَصَوّر، ولكنّه لا يُمارس دون أن تكون فيه حصة -معتبرة غالباً – من التناص الاستشهادي المؤيّد.

ويتجنب النص المتسع أكثر من ذلك، ولكن ليس مطلقاً، ولا يكون ذلك إلاّ عبر إلماع نصي (سكارون Scarron يستدعي فيرجيل في بعض الأحيان)، أو ملحق نصي (عنوان عوليس)؛ وخصوصاً الاتساعية النصية، باعتبارها صنفاً من الأعمال التي هي في ذاتها مدخل نصي نوعي، أو بالأحرى عبر نوعي: وأقصد بهذا صنفاً من النصوص التي يضم بعض الأجناس القانونية (وإنْ كانت غير مكتملة) كالتقليد، والتقليد الساخر، والتنكير، والذي يتجاوز بعض الأجناس الأخرى- وإنّ كل مابقي وهي بعض الملاحم، مثل الإنيادة، وبعض الروايات مثل عوليس، وبعض التراجيديات أو الكوميديات مثل فيدر أو أمفيتيرون، وبعض القصائد الغنائية مثل: بوز نائماً(27) Booz Endormi إلخ، ينتمي على الأرجح وفي الوقت نفسه إلى الصنف المعروف في جنسها الرسمي، وإلى الصنف المغمور في الاتساعات النصية؛ وككل القنات النوعية تعلن الاتساعية النصية عن نفسها غالباً عبر إشارة ملحقية نصية لها قيمة تعاقدية.

إنّ رواية "فيرجيل منكراً"(28) هي عَقْدٌ واضح للتنكير الساخر، ورواية "عوليس" هي عقد ضمني وإلماعي وينبغي على الأقل أن يُنْذر القارئ بوجود علاقة محتملة بين هذه الرواية والأوديسة، الخ.

ويجيب الإيضاح الثاني عن اعتراض موجود من قبل، كما افترض، في ذهن القارئ منذ أن وُصِفت الاتساعية النصية على أنّها صنف من النصوص. فإذا كنّا نعتبر أنّ التعدية النصية عموماً ليست صنفاً للنصوص (وليس ذلك معنى: لا يوجد نصوص دون التعالي النصي) ولكنّها مظهرٌ للنصية، وهي أيضاً بلا شك كما يقول ريفاتير مصيباً، مظهر للأدب.

ولا ينبغي أيضاً أنْ نعتبر هذه العلاقات المختلفة (تناصية، ملحقية تناصية، الخ)، أصنافاً من النصوص، ولكن ينبغي اعتبارها مظاهر من النصية.

إنني أفهمها كذلك، وبالحصر التقريبي، إنّ الأشكال المختلفة للتعدية النصية هي في الوقت نفسه مظاهر من كل نصية، وبقوة، وبدرجات مختلفة، هي أصناف من النصوص.

يمكن لأي نصّ أنْ يُستَشْهد به ويصبح بذلك شاهداً، ولكنّ الشاهد ممارسة أدبية محددة، وهي بالبداهة تعالٍ عن أيّ من

■* الجامعية النصية تعني علاقة خرساء تماماً ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصيّ.

إنشاءاتها، وله ميزاتها العامة، ويمكن لأي مؤدى أنْ يُمنحَ وظيفة ملحق نصي، ولكنّ المقدمة (وأقول الشيء نفسه عن العنوان) جنسٌ؛ والنقد (الماورائي النصي) هو بالبداهة جنس، وإنّ جامع النص وحده، وليس صنفاً بلا شك، لأنّه إن صح القول، التصنيفية (الأدبية) نفسها: يبقى أنّ لبعض النصوص مدخلاً نصياً يفرض نفسه (أكثر ملائمة) من غيره، وأنّ مجرد التمييز بين الأعمال التي يوجد فيها مدخل نصي، يُمْكن (بقليل أو بكثير تصنيفه)، كما قلت ذلك في مكان آخر، هو مخطط تصنيف جامعي نصي.

وإنّ الاتساعية النصية هي بداهة بُعْدٌ عالمي(29) (بدرجة مختلفة) للأدب: ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي، بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال كلها اتساعية نصية. ولكنها، مثل متساوي أورويل(30)، بعضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو يكون ذلك

أكثر "ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً" فيها بالنسبة إلى غيرها: لنقل إن ذلك في رواية "فيرجيل منكراً" أكثر منه وضوحاً في اعترافات روسو. وكلّما كانت الاتساعية النصية في عمل ما أقلّ تكثيفاً ووضوحاً، كان تحليله مرتبطاً بحكم تقويمي، بل بقرار تأويلي يتخذه القارئ، أستطيع أنْ أقرّر أنّ اعترافات روسو هي نسخة ثانية معصرنة من اعترافات القديس أوغسْتان وأنّ عنوانها هو الدليل التعاقدي- وإنّ التأكيدات الجزئية هي بعد ذلك كثيرة، وهي مجرد عمل يدلّ على براعة نقدية، أستطيع أيضاً أنْ ألاحق في أي عمل الأصداء الجزئية؛ المحدّدة والغائبة لأي عمل آخر سابق أو لاحق.

وسيكون لمثل هذا الموقف أثر يؤدي إلى وضع الأدب العالمي كلّه في حقل الاتساعية النصية، مِمّا يجعل الدراسة مضبوطة بعض الضبط، ولكنّها على الخصوص تمنح رصيداً وتعطي دوراً، لا يكاد يكون في رأيي محتملاً، لنشاط القارئ التأويلي -أو للقارئ المتميز. ولا أحرص، وأنا خصم التأويل النصي منذ زمن طويل، وأراحني ذلك تماماً، أنْ أرضيفي سن متأخرة بتأويلية الاتساعية النصية.

وإنّني أرى من وجهة نظرٍ اجتماعية، وبانفتاح أكثر اتفاقاً، أنّ العلاقة بين النصّ وقارئه، ربّما كانت تنتمي إلى براغماتية واعية ومنظّمة.

إذاً، سأتحدث هنا، عدا بعض الاستثناءات، عن الاتساعية النصية عبر أكثر سهولها إضاءة: ذلك الذي يكون فيه المرور من النص المنحسر إلى النص المتسع كثيفاً ومعلناً من الوقت نفسه، وبطريقة هي بقليل أو كثير رسمية.

لقد كنتُ أنوي في البداية أنْ أقصر البحث عن الأجناس التي هي اتساعية نصية رسمياً (دون المصطلح بالطبع) مثل التقليد الساخر والتنكير والتقليد. وجعلتني أسباب ستظهر من بَعْدُ، أعدل عن ذلك، بل إنّها بقول أكثر دقة، أقنعتني أنّ ذلك القصرَ لا يمكن ممارسته.

■* ليس مهمة النص في نهاية الأمر أن يحدد وضعه النوعي ولكنها مهمة القارئ والناقد والجمهور.

إذاً، سينبغي علينا أن نذهب أبعد من ذلك بقليل، منطلقين من تلك الممارسات الظاهرة ذاهبين نحو أقلها رسمية -مع أنّ أيّ مصطلح نستخدمه لا يشير إليها كما هي، وأنّه ينبغي علينا أنْ نصوغ بعضها، وإذا تركنا جانباً كل اتساعية منتظمة و/ أو اختيارية (والتي تنتسب في نظري للتناصية خصوصاً) فإنّه يصبح لدينا كما يقول لافورج Laforgue تقريباً، مايكفي من الأمور غير المنتهية لننهيها.

❑

❑ الهوامش

1- مقدمة لجامع النص، سوي، 1979، ص.87

2- إنّ مصطلح جامع النص، كما انتبهت إلى ذلك متأخراً بعض الشيء، قدّمه لويس ماران Louis Marin "نحو نظرية للنص الحِكمي" في النصّ الإنجيلي، مكتبة العلوم الدينية، 1974م....). عرضه، ليشير إلى "النصّ الذي يكمن في أساس كل خطاب ممكن "أساسه" ووسطه الذي يتشكّل فيه". وهذا في الجملة أكثر قرباً مِمّا سميته "النص المنحسر Hypotexte" لقد حان الوقت ليفرض علينا مفتش جمهوري للآداب مصطلحية متناسبة.

3- السيميائية Semeiotike ، سوي، 1969م.

4- عن تاريخ هذه الممارسة: انظر الدراسة التأسيسية لـ أ. كومبانيون A. Compagnon اليد الثانية، سوي، 1979، وانظر تعاليق المترجم في نهاية المقالة هذه.

5- انظر الدراسة الرائدة لميشيل شنيدر: سارقو الكلمات = Voleurs De Mots غاليمار، (المترجم)، وانظر: تعاليق

المترجم في نهاية المقالة.

6- تستخدم السيدة دي لوجيس هنا فعل Percer وهو يعني بالفرنسية (فتح- خرق-ثقب) بدل فعل Proposer قدّم، أعطى، مراعاةً لمهنة أبي فواتير بائع نبيذ، وانظر تعاليق المترجم آخر البحث. (المترجم).

7- هذه ترجمة لقول بوالو:

Au Recit Que Pour Toi Je Suis Pret Dentriprendre
Je Crois Voir Les Rechers Accourir Pour M Entendre.

وبوالوا اسمه نيكولا Nicolas Boileau ويدعى Boileau - Despreaux كاتب وشاعر فرنسي، ولد حوالي (1636م) في باريس ومات فيها عام (1711م) اشتهر بالهجاء، وهو ناقد أيضاً عرف بثورته على الأخلاق السائدة في عصره، وكان نقده ونظرته الجمالية يقومان على البحث عن الحقيقة، عُيّن في عام 1677 مؤرخ الملك، ودخل المجتمع الفرنسي عام 1684م. (المترجم).

8- استعير المثال الأول من المقالة عن الإلماع في كتاب: "بحث في أوجه المجاز" لـ "دومارسيس Dumarsais" والمثال الثاني من كتاب: أشكال الخطاب لفرنتانيي Fontanier.

9- أورفيوس، مُغنٍّ أسطوري، وهو ابن الملك "أواغر Oeagre" وإحدى ربّات الفن "كاليوب Calliope" وكان بارعاً في الغناء، وتعد أسطورته واحدة من أكثر الأساطير اليونانية غموضاً. اخترع القيثارة، وتلقى من "أبولون" الرباب ذات الأوتار السبعة ثم أضاف إليها وترين كانت الآلهة تطرب لغنائه ومثلهم البشر، بل إنه أفلح في إطراب الجمادات، وعرف بقدرته على الجمع بين الشعر والموسيقى. ويقول جينيت إن معرفة قصة أورفيوس تساعد في فهم قول بوالو:

خلت الصخور وقد وافت مهرولةً تأتي لتسمعَ ما أرويهِ لِلْملكِ

أمّا أمفيون: فهو ابن "زيوس" كبير آلهة اليونان، وأمه "أنتيوب Antiope" شاعر وموسيقي، قتل "ديرسي Dirce" لأنّها أساءت معاملة أمه، ثم أنشأ بعد ذلك سور طيبة، وهو يعزف على الناي والرباب. (المترجم).

10- "أثر التناص" مجلة الفكر La Pensee تشرين الثاني 1980م، "المقطع التناصي" مجلة الشعرية Poetique 1979م، قارن بـ "إنتاج النص، سوي 1979م، وسيميائية الشعر، سوي 1982م.

11- قلق التأثير، مطبوعات جامعة أكسفورد، 1973، ومابعدها.

12- ينبغي أن نفهمه بالمعنى الغامض، بل المخادع الذي نجده في صفات أخرى مثل: ضرائبي Parafiscal أو شبه عسكري Paramilitaire.

13- إن المصطلح متفائل كل التفاؤل فيما يخص دور القارئ الذي لم يوقعْ شيئاً والذي يمكن أن يأخذ أو يترك ولكنّ الثابت أنّ الإشارات النوعية أو غيرها تربط الكاتب الذي يحترمها -تحت طائلة التلقي السيء- غالباً أو أكثر ممّا ننتظر منه؛ سنواجه عدداً من الشهادات على ذلك.

14- رواية لـ "ستندال" تحمل اسم بطل الرواية Leuwen؛ وهي رواية غير منجزة بدأ بكتابتها 1834م، ونشرت عام 1855 هي معالجة اجتماعية لأخلاق عصره(المترجم).

15- روايتان للكاتب الفرنسي المعروف Jean Giono = جان جيونوو الذي توفي عام 1970م.

16- ربّما كان عليّ أنْ أحدد التعدية النصية بأنّها ليست إلاّ تعالياً من عدة تعاليات، وهي على الأقل تتميز من التعاليات الأخرى التي تربط النص بالواقعية الخالصية، والتي لا تهمني (مباشرة) الآن - ولكنني أعرف أنّها موجودة: يحدث أن أخرج من مكتبتي (ليس لديه مكتبة). أمّا كلمة "التعالي Transcendance" التي أسندت إليّ توجهاً روحياً، فهي تقنية خالصة هنا، وهي عكس الضمنية كما أظن.

17- رواية ساخرة لديدرو وهي عبارة عن حوار بين "جان-فرانسوا رامو" المشار إليه بـ (هو) وبين "ديدرو الفيلسوف" المشار إليه بـ (أنا) ويقدم هذا الحوار فضلاً عن جوانبه الفلسفية لوحة نقدية للأعراف الثقافية الباريسية بأسلوب رائع مغرٍ ومعبّر، وابن أخ رامو شخصية الرواية صيغت انطلاقاً من شخصية حقيقية.

18- أجد أنّ في مقالة م. شارل: "القراءة النقدية" مجلة شعرية Poetique العدد 34، نيسان 1978م، إرهاصاً بذلك.

19- أي أنّ المؤلف يعي أنّه قدّم الحديث عن النمط الخامس وأخره عن النمط الرابع لسبب سيذكره بعد قليل (المترجم).

20- انظر مقال "الأجناس الأدبية" Les Genres Litteraires وهو الفصل العاشر من كتاب "مقدمة للدراسات الأدبية -مناهج النص = Introduction Au Etudes Litteraires - Methodes Du Texte وقد ترجمنا المقال وسيظهر في مجلة "قوافل" التي تصدر عن النادي الأدبي في الرياض. (المترجم).

21- استخدم هذا المصطلح "ميك بال Mieke Bal" في مقالة "ملاحظات عن السرد في تنسيقاته Notes On Narrative Embedding = في "الشعرية اليوم Poeties Today" شتاء 1981م، بمعنى مختلف تماماً طبعاً: يكاد يكون المعنى الذي كنت أعطيه للقص "الوصف- سردي= Metadiegetique" إنّ الأمور المصطلحية ليست بخير. ولعلّ أحداً يقول: "لِمَ لا تتكلم ككل الناس؟" نصيحة مبينة لأن الحال في هذا المجال أكثر سوءاً ولأن الاستخدام الشائع يعجّ بالكلمات المغرقة في العائلية، والتي تُنسَبُ إليها خطأ الثقافية، ونستخدمها غالباً لننظر في الكتب الكبيرة أو في المؤتمرات، دون أن نفكر بأن نسأل أنفسنا عمّا نتحدث،

وسنصادف بعد قليل مثالاً نموذجياً لهذه الببغاوية في مفهوم المحاكاة الساخرة إذا صحّت العبارة. إن "اللغة" التقنية ميزة هي أنّ كل واحد من مستخدميها يشير على الأقل إلى المعنى الذي يعطيه لكل واحد من مصطلحاته.

22- إنّ عوليس والإنيادة لا يقتصران بالطبع على تحويل مباشر من الأوديسة (وستسنح لي الفرصة لأعود إلى ذلك) ولكنّ هذه الميزة هي وحدها مايستوقفنا هنا. وقد تَرجمت رواية "عوليس" إلى العربية انظر تعاليق المترجم.

23- الخطأ الإملائي هو إسقاط حرف (D) من آخر كلمة (Grand) وهذا غير تبديل حرف (T) من كلمة (Maitre) بـ (G) لتصبح (Maigre)، ممّا غيّر معنى المثل. (المترجم).

24- الانطلاق في الحياة، البلّياد، 1، ص 771.

25- الذي لا أجهد نفسي أو أحقّرها في صياغته: وإنّما أستعيره من نص بلزاك نفسه والذي سنعود إليه فيما سيأتي..

26- غوزمان رواية عنوانها الكامل Guzman De Alfarache، وهي رواية تشردية للروائي الإسباني ماتيو أليمان Mateo Alem An ولد عام (1547م). وتوفي عام (1614م) وهي حكاية سيرية ذاتية تحاكي السيرة الذاتية التي كتبها مجهول بعنوان "حياة لازاريللو التورمي = Vie De Lazrillo De Torme) التي ظهرت على الأرجح في عام (1554م)، وقد تنسب للكاتب الأسباني Diego Hurtado De Mendoza (1503-1575م)، وهذه الرواية السيرة الذاتية التي تحكي الحياة البسيطة التي لا يهتم صاحبها إلا بحياته اليومية وهي تحمل واقعية قاسية حاكاها كثير من الكتاب الإسبان ومنهم ماتيو أليمان، (المترجم).

27- Booz Endormi قصيدة مشهورة لفيكتور هيجو (1859م) في مجموعته (حكاية القرون) وBooz (بالعبرية : بوعاز) شخصية توراتية من أجداد النبي داود عليه السلام وهو زوج (روث Ruth) وأبو (عبيد Obed). وفيدر Phedre (باليونانية) فيدرا Phaidra، شخصية أسطورية تشنق نفسها بعد موت صهرها (هيبوليت Hippolyte)، الذي كانت مغرمة به واتهمته بالاعتداء عليها عندما صدها وقتله بوزيدون استجابة لرغبة زوج فيدرا (تيسي= Thesee). وأمفيترون Amphitryon: ملك أسطوري تزيا "زيوس" بزيه ليغري زوجته الكمين Alcmene التي يجعلها أمّا لـ (هرقل Heracles) (المترجم).

28- رواية لـ "بول سكارون Paul Scarron" كاتب فرنسي (1610م-1660م) وهي عبارة عن تقليد ساخر بارع لفيرجيل الشاعر اللاتيني المشهور صاحب الإنيادة.(المترجم).

29- يريد القول إنّ النص الأدبي تصب فيه الثقافات والأفكار التي لا يستطيع مؤلفه أن يكون بعيداً عنها ومن هنا يأتيه البعد العالمي Universaux. (المترجم).

30- ORWELL: هو جورج أورويل، روائي وناقد إنكليزي (1903-1950م)، كان ذا نزعة إنسانية، كان له موقف معادٍ لكل أنواع الدكتاتوريات (إسبانيا- ألمانيا الهيتلرية).
كتب نقداً لاذعاً في مؤلفاته وهو نقد مباشر وسياسي ينصب على شؤون الساعة كما في روايته (الحيوانات، 1945م) التي يتهجم فيها على الديكتاتوريات البروليتارية التي تكون فيها (كل الحيوانات متساوية ولكن بعضها أكثر تساوياً من بعضها الآخر) وهذا ما أراده جينيت. (المترجم).

❑❑

❑ تعاليق المترجم(*)

* الأرقام المذكورة هنا هي أرقام الحواشي المثبتة في أصل النص وقد حاولنا أن تكون تعاليقنا متناسبة مع تعاليق المؤلف وحواشيه.
أما الإيضاحات التي رأينا ضرورة وجودها في أسفل الصفحة مع حواشي المؤلف فقد أشرنا إليه بنجمة في الأصل والحاشية وأتبعناها بكلمة (المترجم) بين قوسين.

1- انظر الترجمة العربية لكتاب : Introduction A Iarchitexte، التي قام بها عبد الرحمن أيوب، وصدرت طبعتها الثانية عن دار توبقال- المغرب 1986، ص 91.

ويترجم المترجم مصطلح Paratextualite بالتظير النصي، Intertedxtualite بالتداخل النصي وTranstextualite بالتعالي - النصي، ثم يترجم بالمصطلح نفسه "التعالي النصي" مصطلح Transcendance Textuelle ويترجم Metataxtualite بالوصف النصي. قارن بمصطلحاتنا في هذه الترجمة.

3- ترجم فريد الزاهي مقالات من هذا الكتاب ونشرها بمراجعة عبد الجليل ناظم في دار توبقال- المغرب 1991م، بعنوان "علم النص".

4- إنّ جمالية الاستشهاد لا تزال غائبة عن مجال الدراسات العربية مع أنّ التراث يقدم أمثلة كثيرة ومتنوعة ولكنّها

تحتاج إلى دراسة تنظيرية تجمع عقدها المنفرط فكُتب الجاحظ وغيرها تقدم مدوّنة عالية لدراسة هذا الضرب من العلاقات النصية. وإنّ أجمل ما قرأته باللغة الفرنسية ممّا يُعَدّ الاستشهاد فيه قيمة فنّية هو

كتاب "لذة النص" لرولان بارت، وبالعربية كتاب الدكتور عبد الله الغذامي "المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، بيروت 1996م.

وقد اهتم النقاد المحدثون بعلاقة التناصية بالسرقات فوجدنا د. محمد عبد المطلب يكتب "التناصية عند عبد القاهر الجرجاني"، والدكتور عبد الملك مرتاض "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، علامات، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، الجزء الأول- المجلد الأول- 70-92. وسماها الدكتور عبد الله الغذامي في "الخطيئة والتكفير" الطبعة الثانية 1412هـ -1991م "النصوص المتداخلة"، وانظر: التناص وإشاريات العمل الأدبي للدكتور صبري حافظ في كتابه: أفق الخطاب النقد، دار شرقيات، القاهرة 1966م، ص 47-66. وانظر مقالة للدكتور صالح معيض الغامدي "ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص" في كتاب علامات الدوري في النقد الأدبي، ج2، مج1، جمادي الأخرة 1412هـ/ ديسمبر 1991م، ص 183-.189

5- مايشير إليه المؤلف مُطّرد في الشعر العربي، وفي قصيدة المدح على وجه الخصوص ومن نظائر قول المتنبي في سيف الدولة:

ضَحّت بصحتك الغارات وابتهجت ... بها المكارم وانهلت بها الديَمُ

ولاح برقك لي من عارضَي ملك ... ما يسقط الغيث إلا حيث تبتسمُ

وقد ترجمت الشعر الفرنسي شعراً وأشكر للأستاذ الدكتور نذير العظمة لمسته الشعرية في ترجمة البيت الشعري. وأمّا استخدام فعل يدل على تأثر الولد بمهنة أبيه فنجد، مثل ذلك في شعر أبي تمام إذ يقول نقاد الأدب أن أبا تمام وشّى شعره بتأثيره من مهنة والده الذي كان حائكاً (نسّاجاً)، بل يقال إنه هو نفسه عمل نسّاجاً فبدا ذلك واضحاً في شعره. وانظر مقالة محي الدين صبحي في علامات، المجلد الخامس، الجزء العشرون، صفر 1417هـ يونيو 1996م، بعنوان "قراءة قيميّه -فنّية في شعر أبي تمام"ص.197

6- ترجمنا Signifiance بـ "التمعني" و Sens بـ "معنى" وقد ناقش الترجمة الأولى والدكتور عبد الملك مرتاض واقترح أن يترجم المصطلح الأول بـ "تدليل" ليتناسب ذلك مع (دال ومدلول ودلالة وتدليل)، ولكننا أردنا أن يكون مصطلح "التمعنى" مقابلاً لمصطلح "المعنى" وليس كما ذهب إليه الدكتور مرتاض. انظر مقالتنا التي ستصدر في مجلة الفكر العربي، العدد (85) بعنوان "أزمة التعريب- مصطلحات نظرية النص نموذجا).

8- ناقش الدكتور حسن البنا عز الدين عدداً من الملحقات النصية في قراءته كتاب الأستاذ الدكتور عبد الله الغذامى "المرأة واللغة" المنشورة في جريدة الرياض في ملحقها "ثقافة اليوم" الخميس 14 جمادى الأولى 1417هـ - 26 سبتمبر 1996م. العدد 10321، ص 26. أنظر حديثه عن غياب الإهداء وعن العنوان وعن لوحة الغلاف وهي كلها ملحقات نصية تشكل منجماً من الأسئلة بلا أجوبة ناقشها الدكتور البنا ولم يُسمها.

12- إنّ أفضل مثال عربي للنص المتسع والنص المنحسر هو رسالة ابن القارح (النص المنحسر) ورسالة الغفران (النص المتسع) والاتساع والانحسار هنا ليس كمياً وإنما رسالة الغفران تنشب أظفارها في رسالة ابن القارح دون أن تكون العلامة بينهما علاقة شرح أو تأويل كما هو الحال في العلاقة بين نص الحماسة لأبي تمام وأي شرح من الشروح عليها ممّا يدخل في مجال الماورائية النصية (أو العلاقة النقدية) حسب ستار وينسكي.

ورواية "عوليس" ترجمت إلى العربية حديثاً، وهي للكاتب الإيرلندي المبدع جيمس جويس وتحكي قصة أربع وعشرين ساعة يقضيها بطل الرواية متسكعاً في مدينة "دبلن" وقال نقاد الرواية: إنه لو قدّر لمدينة

"دبلن" أن تزول من الوجود لأمكن بناؤها اعتماداً على رواية جويس التي لم تغادر من ملامحها كبيرة ولا صغيرة بأدق التفاصيل.

عوليس - مجلدان- ترجمة د. طه محمود طه- المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1982م، وانظر: موسوعة جيمس جويس، حياته وفنه ودراسات لأعماله، وكالة المطبوعات، الكويت، ط 1، 1395 هـ - 1975م.

والأوديسة معروفة وهي تروي حكاية عودة "عوليس" إلى بلاده بعد انتهاء حرب طروادة. أمّا الإنيادة فتحكي مغامرات "إيني" وقد نسجها "فيرجيل" على نمط الأوديسة ويبدو أن الانتقال من الأوديسة إلى الإنيادة تم بطريق مايسميه جينيت في هذا المقال التحويل المباشر. انظر كتاب " Le Roman Au X X Siecle" لـ " Jean - Yves TADIE" الرواية في القرن العشرين- لجان إيف تاديه، ص 152.

15- ومثل ذلك ماتقوله العامة لمن يبدو عليه الاستعجال "إنّ الله خلق الدنيا بسبعة أيام".

❑

قائمة بالمصطلحات الواردة=في النص

الإلماع	=	Allusion
جامع النص	=	Architexte.
الجامعية النصية	=	Architextualite
السيرة الذاتية.	=	Autobiographie
الاستشهاد	=	Citation
الاتفاقية (أو العقد)	=	Contrat (Ou Pacte)
المؤدى	=	Enonce
الأداء	=	Enonciation
نوع/ جنس ادبي.	=	Genre
نوعي	=	Generique
النص المتسع	=	Hypertexte
الاتساعية النصية.	=	Hypertextualite
النص المنحسر	=	Hypotexte
استحضاري	=	Hypothetique
المحاكاة	=	Imitation
التناص	=	Intertexte
التناصية.	=	Intertextualite
الأدبية.	=	Litterarite
الماورا - نصي	=	Metatexte
الماورائية- النصية	=	Metatextualite
الملحق النصي/ الموازي النصي	=	Paratexte
الملحقية النصية/ الموازية النصية.	=	Paratextualite
التقليد.	=	Pastiche
السرقة الأدبية	=	Plagiat
الشاعرية	=	Poetuque
علاقة (علاقات)	=	Relation (S)
المعنى	=	Sens
التمعني	=	Signifiance
الدلالية	=	Signification
التعالي النصي للنص	=	Transcendance Textuelle Dutexte
تحويل	=	Transformauion
التعدية النصية.	=	Transtextualite
التنكير.	=	Travestissement
نمط (أنماط).	=	Type(S)

(هذه المصطلحات ليست نهائية، وإنّما هي معروضة للقُراء).

ويرجو المترجم أن يتلقّى أي اقتراحات أخرى، سواء على صفحات الموقف الأدبي أم على عنوانه - حمص، ص.ب 984- سورية.

❑❑


واحة الشعر

[illegible]

شعر: عبد النبي التلاوي

نامَ الظلامُ وأنتَ وحدَكَ
تستحمُ بما يخبئهُ الأرقْ
نامت مصابيح البيوت
وطيفُ مَنْ تهوى يحَوّمُ كالفراشَةِ
هاهنا نجمٌ...
هناك غيمةٌ تغتاله.
وهناكَ قلبٌ راكعٌ
طيرٌ هنا
وهناك نصفُ رسالةٍ
والبابُ...
نصفُ البابِ مفتوحٌ
ونصفكَ ضائعٌ
هي "حمصُ" مازالتْ تشرَدُ عاشقِيها
والطفولة دمعتانِ على نوافذها
وخمرتنا يتعتعها اليفاعُ
هل "باب تدمر" (1)غصةُ العشاقِ
أمْ تنويحة الأحجارِ.

إنْ خَطّوا مآسيهم وضاعوا
نهرٌ على "الميماس"(2) يدخلُ من غديرٍ
في دماكَ
وَ لمْ تجدْ إلاّ رياحَ الغيرةِ الحمقاءِ
ترفعُ موجةً لجنونكَ العالي
فيغلبكَ اندفاعُ
"وردٌ" (3) تنام على وسادةِ سيفِكَ العاري
وتحضنها دماءٌ أو دموعٌ كي يكفنها الشراعُ
أتجنُ في عز الربيع وتملأُ الدنيا دماء...!!
–أنا "ديكُ" مَنْ أهوى يظللني غناءٌ
كي يشردَني الشقاءُ
*ألأنّها امرأةٌ تحبكَ
لَمْ تجدْ في النهرِ مرآةً لوجهكَ
لم تجدْ في الضوءِ إيقاعاً لظلكَ
لم تجدْ حتى الهواءَ...؟؟
–أنا من هناكَ...
*ومن هنا...!!

-طيفي وأوراقي وطفلٌ
كنتُ أعرفهُ ويعرفُ وَجهها
حينَ الوداعُ امتدَّ جسراً بيننا
والقلبُ نامَ على أظافرِ دَمعُها
والباب أغلقُه الرجاء.
*مِنْ أي داليةٍ ستعصرُ خمرةَ الصحو
الأخيرةَ...؟
مَنْ سيرفَعُ ظلَّكَ المشروخ
في عزِّ الظهيرةِ؟؟
مَنْ سيرثي للنوافذِ
وهي مغلقة على دمع توارى؟
أيّ كفٍّ سوفَ تمسحُ عَنْ مآقيها
مناديلُ الوداعْ....
-للدمعِ صوتٌ
للأصابعِ غصةُ التلويحِ
للصمتِ احتراقٌ
بينَ شباكينِ ناما
في متاهاتِ الضياعْ
والبحرُ حينَ يصيرُ إمرأةً
سيسحبني إلى قاعِ الجنونِ
فأبْتَني بيتاً لأحزانِ القصيدةِ
في دمي
وأئوبُ منكسراً أفتشُ عَنْ شِراعْ
لا أستطيعُ سوى احتراقي
لا أمدُّ يدي لأقطفَ مِنْ إجاصِ القلبِ
نَزفي
لا أريدُ سوى التي
ضيعتها في لحظةِ الطيشِ النبيلِ
سوى أصابعها لتمسح عن شفاهي
حَرَّ هذا البوحِ
تعطيني مفاتيحاً مِنَ القبلاتِ
كأساً مِنْ رحيقِ الهمسةِ الأولى
هدوءاً كي أنامْ.
كأسي على "الميماس" منكسرٌ
وأيامي عجافُ
وكأن هذا النهر ينبعُ مِنْ دموعي
أو كأنَّ الماءَ من جرحي رعافُ
وكأنني والموتُ يسكنُ في دمي
سأعيشُ كي أبكي عليها
*رَوَّيتَ أدمعَها الثرى ولطالما
"روّى الهوى شفتيكَ من شفتيها"
-حَكَّمْتُ طيشي في مجالِ محبتي
"مدامعي تجري على خديها"
*هلْ كانَ قلبك نائماً فَهَجَرْتَها
ورميتَ أشواكَ الورودِ إليها
-"وما كانَ قَتْليها لأني لَمْ أكنْ
أخشى إذا سَقَطَ الغبارُ عليها
لكنْ ضننت على العيون بحسنِها
وأنفتُ مِنْ نظرِ الحسودِ إليها"
*وإلامَ أنتَ محاصرٌ بهوائها..؟
-حتى يسيلَ دمي على كفيها
*حاذر إذا أن تستريح
واشردْ على قصبِ السواقي
أنتَ موالٌ جريحٌ

واتركْ دماكَ تسيلُ أنهاراً
وَعِشْ طيراً كسيحْ
فعسى التي أحببتَها وقتلتَها

تأتي لتحملَ غصةً
عَنْ عاشقٍ يمشي ذبيحْ

❑

-**باب تدمر**: حي قديم في المدينة كان يسكنه الشاعر
2-**الميماس**: منتزه جميل يمر به نهر العاصي وكان الشاعر يجلس إليه
3-حبيبة الشاعر
4-مابين هلالين (تضمين من قصيدة للشاعر ديك الجن) عبد السلام بن رغبان

❑❑❑

Gáã ţ

شعر: كمال جمال بك

1- دار الممر

تماديتَ...

إنّ المنايا على ريشةٍ

لا تحطُّ ولا تلحقُ الريحَ،

والروحُ في إثرها لا تروح ولا تستريحُ

تماديتَ..

يامخلباً في أقاصي المدى..

نلتَ من جمرةِ ا لقلب

لمّا تجاوزتَ حدّ الغناءِ

ولمّا انحنى الشجرُ

تماديتَ

لا لم يعد بيننا مطرٌ..

لم تعد ذكرياتٌ تبلّلها مقلتا عاشقين

طليقين..

فرّا من العتمِ،

أغواهما القمرُ

تماديتَ...

ما أكذب الشعرَ

حين يفسّرُ لغز الحياةِ

وما أصدق الفجرَ

حين يبوحُ بأسرارِ موتاه ديكٌ جريحُ.

***

2- حلم

سأحلم أني حلمتُ

بما يشبه الحلم في لغة كالمرايا محطمةٍ...

لغةٍ مشتهاةٍ

لها خافقٌ من ندى

وجناحان من ياسمين.

سأحلمُ أني حُملتُ..

على طائرٍ من حنين

إلى بدء أرض الأساطيرِ،

أرض النبيين والمرسلين...

سأحلم أني ولدتُ

وماعشتُ أو متُّ

أو هرهرت ورقاتي السنين.

سأحلم.. أحلم..

لكنّ بلبل قلبي غفا

حين أيقظني من سبات القصيدة طائرٌ
بَيْنٌ...

***

3- دار المقر

وكان يحاولُ عمراً مديداً لكم..
حين كُنتم تغبّون من طيبّاتِ الحياةِ
وتستمطرون اللذاذاتِ
من كلِّ فجّ ومرجٍ
وتستغرقون النساءَ
وتستكثرون عليه الهواءَ
إذا مرَّ منتشياً في القصيدِ.
ألا أيها المشفقونَ على الشعرِ...
لا تقربوا الشاعر الحرّ إلا وأنتم سكارى
دعوه بعزلتِهِ ليفكَّ الحروف ويربطها بعناقٍ
حميمٍ
دعوه ليرتق ثوب الأغاني
بخيط الودادِ،
ويغسلها بنعيم الجحيمِ،
هو الشعر إما يكون جحيماً مقيما
وإما يكون كنوداً رجيما...
فلا تقربوه
وأنتم حيارى
وظلّوا كما ضلَّ من قبلكم بائسون،
وناموا هنيئين مبتهجين بعيش رغيدِ

***

□□□

Dèŭi ă ! ɛ Ǘkɜюҫ

شعر: محمود حامد

وكان على جدارِ الرُّوحِ يغفو
أيقظتهُ برعشةٍ منها لينهض
فانبرى عُشْباً على الكفَّينِ أَخْضَرَ
إذْ تساقط دمعةً حمراءَ
فوق الإصْبَعِ الأسمر.
وَظَلَّ على ذُرا الكفَّينِ يكبرُ،
ظَلَّ يكبرُ...
ظَلَّ عبر أنينها يكبر.
إلى أن صار سوسنةً
على شفةٍ،
وَقُبْرَةً على شفةٍ،
ونبضاً جارحاً يشدو
بغيرِ فمٍ.
هو الجرحُ الذي رسمتهُ
كفُّ حبيبتي وطناً
يَمُرُّ من اشتعالِ الرُّوحِ فِيَّ
إلى نزيف دمي.
*
- أتَسْهَرُ !!؟
- كيف لا أسهر؟؟؟
وشباكي يُطِلُّ على الجليلِ،
ومقلتي نشوى
بأروع مايصوغ الدَّهْرُ
من منظر!!
- أتسهرُ !!؟.
كيف لا أرعى
على طول السِّياجِ دماً
يُشكِّلُ كوكباً في الرُّوحِ،
ينهضُ وردةً.. قمراً،
مدىً أكبر.
ويطلعُ مِنْهُ طفل رائع يثأرُ!!؟
يُعلِّمنا..
إذا ما راح ينبشُ في الجُذورِ
بأنَّ فيها...
من يهون عليهِ أن يمضي
دفاعاً عن ثَراهُ.. ولا
يهون عليهِ أن يُقهر!!!
وأيُّهما أشَقُّ على الصَّهيلِ:
الْغَدْرُ.. آن الرِّيحُ تسلبهُ الصَّدى؛
أم حين يلجمهُ الطُّغاةُ،

وينتخيهِ السّاحُ أن يُكسرَ!!؟
وأصرخُ، إن مشى عني الندى؛:
قد خانَ.. ،
كيف يخونُ عُشْبَ سُفوحهِ المطرُ!!؟
وكيف يَرُدُّ عني قطرةً سمراءَ
ينهضُ من عُذوبتها دمي نخلاً،
وتصعدُ بي...
فلا أدري..
أقول: أنا الذي بسط الجناحَ
على الغمامِ...،
وقد مضى أعلى...،
أم الشَّجَرُ!!؟
أمِ الرِّيحُ التي تعدو
على خطوي...
فيسبقها.. وتنتثرُ!!؟
*
سلاماً أيُّها الآتون بعدي
إنَّ أمْساً لا يُلاقي غدا
وإنَّ مسافةً مابين جرحي والصَّهيلِ
مدى
*
ألملمِ عن فمي أرَقَ النشَّيدِ
فيستفيق على شفاهي
بوحُهُ الثَّمِلُ
لماذا أطفأتُه على النَّوى آهي،
وَغَصَّ كما تغصُّ بحزنها قُبَلُ!!؟
وقلتُ: إليكَ...،

فاتَّسع الطَّريقُ فما وصلتُ،
وأنتَ لا تَصِلُ،
كأنَّا، إذْ نُقارب خطوتين لنلتقي ، كُنَّا
يُقارب بيننا حلمٌ
ويفصل بيننا أزلُ!!!
*
أعيدي ما اشتهيتُ من الغناءِ،
وما اشتهيتُ من البُكاءِ،
وما اشتهاهُ الشَّارعُ العربيُّ
كي ينسى
فما جدوى غد ما غادر الأمسا
وماجدوى أنين اللاّفتاتِ بساحها
والصَّوتُ أقربُ أن يكون أمامَ
عاصفة الرَّدى
همســـا!!؟
*
أعيدي ما اشتهيتُ فقد
حفظنا كل ماقالوا
ولا أدري لماذا
لا نعي الدَّرسا!!؟
فليس الصُّبْحُ موعدنا،
ولسنا نعشق الشَّمسا
وإنّ الدَّهْرَ ينكرنا
وعلى ما نَدَّعي أنَّا
غداً سَنُحرِّرُ القُدسا
أعيدي ما اشتهينا
علَّنا ننسى

ألملم ما تبقَّى من دمي
وأغادرُ الرَّمسا
وأومنُ أنّ من وهب
الجذورَ بقاءها
لا يُهملُ الغرسا

*

أتذكرُ يا نَخيلَ الرُّوحِ
يوم الجرحُ أشعل في السُّفوحِ صباهُ
واشتعلَ
وألقى ظِلَّهُ الدّامي
على كفِّ الغمامِ
فثار وانفعلَ
ومرَّ على جَناحِ الصُّبْحِ
صوبَ سياج غُربتنا
ليروي وردةُ الظّامي
ومابخل.
أتذكرُ يانخيلَ الرُّوحِ
إذْ يمشي حنين الأرض في دمنا
فنرخي طرفنا خجلا
لماذا قد تساوى
في الثَّرى المذبوح
قاتلُ شعبنا فوق التُّرابِ هُنا
وَمَنْ قُتِل!!؟
وراح اللَّيلُ يرسم دَرْبَ عتمتنا
كأنَّ الصُّبْحَ أَبْعَدُ مايكونُ،
ونحن أطفأنا على أحزاننا المُقل
وقُلنا:

عَلَّ جيلاً في الزَّمانِ يجيءُ،
عَلَّ شواهد القتلى تفاجئنا بغضبتها،
وعَلَّ الأرض تنهضُ
من رُكامِ الأنبياءِ دماً وعاصفةً
ولكن أين نحن الآنَ
إذْ تنأى المفارقُ بالخُطا عَنّا،
ويذبح وهمُها الأمل

*

وأدري أيَّ آهٍ غادرت قلبي،
وأيّ قصيدة تركت أساها
فوقَ شُباكي!!!
غداةَ الرِّيحُ وزّعَتِ الخُطا
عبر المفارقِ، والمدى ناءٍ،
فلا تَلَقَّيْنَ ظلّي
في الدُّروبِ المُشتهاةِ،
ولستُ ألقاكِ
وأصرخُ،
إذْ يَنِزُّ الجرحُ من فوقِ القبابِ،
وإذْ يهلُّ الأرجوانُ غمامَ وردٍ
آهٍ...
كيف أثارني عشقي فأدماني،
وكيف أثارَكِ الوطنُ القتيلُ هوىً
فأدماكِ!!؟
وها عيناي قُبَّرتانِ
ينهض منهما وعدُ اللقاءِ،
وتلك عيناكِ!!!

[illegible]

شعر: هُنادة الحصري

هي حالةٌ مجنونَةٌ، أحيا بها،
في لحظة التكوينِ
أدعوها القصيدةَ،
في معاندة الزمنْ..
تَهمي علَيّ رذاذَ أمطار
تُنَدّي دعوةَ الأسفارِ
صوبَ المستحيلْ...
أشعلتُ فيها البرقَ،
كم زنّرتُها بعجائب الشطآن:
من ذهبٍ، والماسِ، وأصدافٍ،
وكم لوّنتُ قامَتَها
بسحرٍ من رؤى عشتارَ،
يوم عجنتُها بالوردِ،
واغتسلتْ جراحُ يدي بنهر
المفرداتْ...!!
هي بيدرُ الغيثِ الهتونِ دنا إليَّ من
السما...
تقتادُني –طوعاً– إلى إعصارها،
شَطْرَ المجاهيل التي،
ترسو على الشفتينِ،
والجةً شراييني،
لترشُفَ عطرها الناريَّ،
من خلجان أيامي
فأسلمُها قيادي....!!
وتَرُومني تِرْباً لأُلبَسها قميصَ الوهجِ من
وله الألَقْ..!!
هي صبوتي وأنايَ تُشرق في الورقْ..!!
هي مركبي يَعْصى على نَزَقِ الغَرَقْ..!!
هي كل هذا الكونِ،
من سبلٍ، خلاصٍ،
لؤلؤٍ، وزمرُّدٍ وبَهَارِ أنسام
يروح ويغتدي قُدّامَها عبقُ
الصورْ..!!
هي كل ما وافى بأردان الحضارةِ،

من مساماتي
ومن أحزان أوردتي،
ومعسولِ اللمى...
هي أنتَ.. تكرج في فمي،
بوحاً،
وشهداً صافياً،
وتفيض في رئتيَّ آهاتٍ،
وترنيمات حُبٍ خالقٍ،
وحروفَ سُكّرْ...!!
هي أنتَ تفرِشُ جمرَ آفاقي
حياةً حرةً،
وفضاءَ صحوٍ مورقٍ،
وكيانَ مرمرْ....
هي أنتَ أنتَ.. أنا..
هي حالةُ مَجْنونةُ أحيا بها،
في لحظةِ التكوين،
أدعوها القصيدةَ،
في معاندة الزمن..!!

□□□

من الدماء مروراً بالورد
شعر

شعر: منير محمّد خلف

-1-

لماذا؟

لماذا

أحبُّكِ أكثرَ

من سنةٍ قادمَهْ..؟

لماذا

أحاولُ كلَّ النساءِ

اللواتي تعرَّينَ

في آخرِ الرّوحِ

والشهقةِ النائمَهْ؟

لماذا

أجمّلُ أمكنةً

لم تزرْها يداكِ،

أطيّرُ شهوةَ عمري

وأسكبُ فوق الحنين الرّمادَ..؟

لماذا أحبُّ..؟

لماذا أنامُ..؟

لماذا اللقاءُ

يعدّ أصابعَهُ

ويمدُّ انتصاري

بألفِ ارتباكٍ،

وألفِ حنينٍ إليكِ..؟

يجفّفُ وجهي،

ويعصرني في اشتعال الكلامْ؟

فيا آهِ..

من شفةٍ مقفلَهْ!!

لماذا الفراغُ يئنُّ

ويحترقُ الضوءُ

في اللحظة الحاسمَهْ؟

لماذا اختلاجاتُ روحيَ

تبحثُ عنّي

وتبحثُ عن زهرةِ البرتقالْ؟

لماذا ارتباكيَ

من حلُمةٍ

لا تغادرُ حوّاءَ روحي..؟

لماذا احتراقي

على قبرِ قاماتنا الآفلَهْ؟!

لماذا أريدُ الكلام

وأنزف وقتاً،

يباعِدُ بيني وبيني

ويُكثِرُ من سوسناتِ الغيابِ،
يُوشوِشُ
في قاعِ روحيَ:
يا كم تعبْتَ
وكم لا تنالُ،
وكم من وجودِكَ
يأتي السّرابُ
وتكتملُ المهزلَةُ؟؟؟
لماذا ألملمُ ما...
كم تبعثَرَ
والرّيحُ لا تعرفُ الأسئلَةُ؟
لماذا
أمدُّ القصيدةَ
بيني وبينَكِ
كوناً بعيداً،
وحزناً جديداً،
ولوناً
يُشكِّلُ آهاتِنا القاتِلَهْ..؟
فأين يداكِ،
وأين أشيّعُ هاماتِ قلبي؟؟
فعيناكِ...
لا تهطلانِ انتظاري،
ولا تعرفانِ
خيوط انتباهي إليكِ
ولا توقظانِ يدي الحالمَهْ!
أحبُّكِ
أكثرَ..
من سنةٍ قادمَهْ.

***

-2-

قصيدة تشرين

إنّي أحبُّكِ
فاسمعي قلبي،
وصوتَ البلبلِ الآتي.
تُجدِّدُني ابتسامتُكِ الفراشةُ،
هل ستترِكُ في يديَّ أصابعُ الذّكرى
حماماتٍ لروحي..؟
كي أسافرَ في ثيابِ العيدِ،
أو أحيا..
لأعشقَ في يديكِ بدايةَ الدّنيا،
وأرضاً
لا تنامُ على سرير اليأسِ.
تتركُ فوقَ مصطبةٍ
بلاداً من ندى
مطراً من الضوءِ المصفّى
في شبابيكِ العنبُ.

***

وأحبُّ هذا الكونَ
حين أحبُّ منك يديكِ.
أعرفُ أنني أحيا
لأوقظَ هذه الدنيا على فرحي الجديدْ،
وأحبّ فيكِ بدايتي ونهايتي،
والأصدقاءَ
ونغمةَ الفجر البعيدْ.

ويداكِ مملكتي،
وباقاتٌ من الذّكرى
يُقدّمُها الحبيبُ إلى الحبيبْ.
يبكي..
ليقرأَ في تفاصيلِ الغيابِ
بدايةً مرسومةً
في دفترِ الشمسِ الجديدَهْ.
***
شيرينُ.. صوتُ أنوثةٍ لا تنتهي،
حُلُمٌ ونارٌ،
والمصابيحُ الصغيرةُ في يديكِ
ترشُّني بالعِطْرِ،
أركضُ..
نحو ضحكتِكِ القتيلةِ،
أرتدي ما فيكِ من عريٍ
وأفتحُ عند بابِ القلبِ
أزرارَ الأنوثةِ
واكتمالَ الأرضِ في جسدِ الخصوبةِ
والبلادِ الضائعَهْ.
***
شيرينُ..
شَعْرُكِ ألفُ صاعقةٍ
تُكوّمني على بعضي
الذي ضيّعتُهُ.
وشريطُ نرجسةٍ
مليءٌ بالطيورِ النائمَهْ،
فجرٌ يمشّطُ سنبلاتِ الرّوحِ
من غزوِ الجرادِ
يلفّني بعباءةِ الوردِ الحمامَهْ.
ما فيكِ من صمتٍ،
يحاصرُني.. يُحيّرُني
(يخربطُ) بسملاتي.
شَعْرُكِ المتروكُ
فوقَ غمامتينِ من الحنينِ
قصيدةُ الحُلْمِ المقطّرِ
والظلالُ على يَدِيْ.
قمصانُكِ الأولى
معلّقةٌ على ظمأي،
قرنفلةٌ،
وماءٌ من ذَهَبْ.
ويدي كعصفورٍ
تشرّدُهُ الشتاءاتُ الكثيرةُ والمريرةُ،
ينحني
ليُزيلَ عن كتفيهِ بردَ الأرضِ.
يفتح صوتَهُ
ويغوصُ في الفجرِ المحلّقِ فوقَ تاجِكِ.
يحتويهِ عناقُكِ العالي
ويرقُدُ
تحتَ ظلِّ الماءِ.
تحرسُهُ عيونُكِ،
والقصيدَهْ.
***

!..UbIĸ ...ЖkjDŽLﻪ

شعر: فادية غيبور

في الوقت متسع لأغنية تؤرجحها مرايا الروح، تكتبها على سغب العيون المستحمة في لظى كفيّن من حمّى، واسورَتيْن من شوك الجراحْ.

في الوقت متسع لذاكرة النّهار لترسم الكلمات من برق يمّر على الحدائق من سعار في دماء العابرين إلى جهات القلب مذ أغفت على حلم خرافيٍّ فأيقظها الصّباح.

وربيع ذاكرتي يضجّ بصفرة اللحظات، واللحظاتُ آهاتُ احتضار شاحب للريح، تصفعني وتوقد في دمي ناراً مقدّسة يبعثرها الصهيل على مفارق من أحبّ فيرحلون ويسرفون ببعدهم عني، يباكرهم رماد ناحل، عشَبُ هشيم أمنيات بددتها وحشة المنفى، وغزلان البراري في دمي ترمي خطاها ثم تمضي مثلما جاءت على عَجَل، ويرمضها هيامٌ جامح، وهَمٌ شريدٌ تستجير بظلّ وارفة وتسأل: يا ضفاف الروح أين المبتدأ؟!

كلّ الجهات تقاطعت.. وجنوب روحي مثقل بقصيدة لم تأت، لكنّ الدروب تمرّ في عتب بها، ويجيء حلمي -بعدما أغلقت كلّ نوافذ الأحلام -مصلوباً على شجر غريب، من يوافيني ويفتح في دمي درباً إلى مطر حزين ناعم يهمي على ظمأ الرمال فتفتديه ندية عينا سماء باردهْ.

الريح تأتي نحو مفترق الكلام ولا كلامْ/ قد أفرغ العشاق سلّتهم وغلّوا بين أشجار الظلامْ.

لم توجز الأشعار ماكان المدى يحيا به من أمنيات عابرهْ/ لم ينصف السّمّار ما كانت قبائلهم تسمّيه انتصاراً للقبيلهْ.

في الوقت متسع لبعض تألق -يا سادتي الشعراء- فاقتطفوا عنا قيد الجنون وعتّقوها في دنان القلب صار المشتهى نجماً بعيداً، والدروب قصّية تمتدّ بين رسائل العشاق، تقصر أو تطول.

لا فرق بين جنوبهم وشمالهم، لا فرق، هاجرت الجهات وبتّ وحدي أرسم الآن الخريطة بالدّماء، وبالحرائق والصخور المشرعات على الفضاء ولم يكن مريضاً، لم أكن أنثى المرايا غير أنّ الله أصغى ذات حبّ لابتهالي واستجابْ/ فإذا بقلبي قد غدا، صبّاً، طريداً من رحاب الجنة الأولى رهين الجنة العشرين لكنّ الأفاعي لم تمرّر سمّها فوق اخضراري يوم أعلنت انبعاثي من جذور الصخر //قنديلاً// على صدر الجبال.

الليل آت، يعلن الباقون من حرس القبائل، فاحذروا/ الكلُّ حرّاس الفضيلة يبحثون عن الوجوه، عن الأصابع والعيونْ/ يتسللون إلى نهايات السّطور الحالمات بألف صيف قادم، يسخو به ثمر، وينهلّ الشراب مضمخاً بالوجد، يقسم عاشق بالتين والزيتون أن يحيا على عهد الصبابة، أن

يعتّق من نبيذ القلب خابية ويهرقها على عيني حبيبته التي باعت مواثيق الهوى بحقيبتين من الغواية، لم أخن يوماً عهوداً مذ أطل على جذوري في خريف الشوق وجهك، لم أكن حمقاء إذ أدمنت صحوك "هلوساتك" كنت أقترف الجنون الصعب، بعض شقاوة الأطفال، أحببت السماءَ، الأرضَ، أسرابَ العصافير، أرتحالَ الليل، أحزانَ الصنوبر، وابتدأت حكايتي من شيزر، أيقنت أني سوف أولد كلَّ مرّة أو مرّتين وأنني سأظل يحكمني الهوى والشعر، أنّ مخبّأً بين القصائد سوف يأتي ذاتَ عمر كي يزمّلني بصدر من حنين ثمَّ يأتي بعد منعطف ليورق في فمي شعراً يعيد تبرّكي بدماء أجدادي بقصر كان متكّأً لقهري يوم زلزلت المدينة واستباحتها من الغرب الرياحُ..

من شيزر أدركت أني كنت أنثى من جنون الشّعر تولد، من نزيف صاخب ليدي أمير نام متكئاً على أوجاعه متقاطعاً مع حزنه السرّي مَعْ أحلامه القصوى بمملكة من الكلمات والفرسان مرَّ هنا وصاحبه ترافقه المطامح والدموع إلى بلاد الروم، يأسره نداء الثأر، يطلقه قميصٌ من زُعاف الموت، أسرعْ أيّها الضّليّل أرجع للوجوه كرامة أهرقتها يوم التجأت إلى الغريب ويوم أسرجك الجموع كألف مهر شارد، الريح تلسع وجهه، يا أيّها الضّليل، هاليل يطول، وحزن صدرك شاسع تحتاج للمأوى ولا مأوى سوى الكلمات للشّعراء، لا خيل تكرُّ بهم ولا أمجادَ تحملهم إلى الساحات يوم تعود مسموماً ومغتصَبَ الديار ويوم تبكيك الأثافيُّ الحزينة والحرائر، ليلك المنهوك يشعله تورّد نجمتين على مفاتيح الدماء المستريبة باحتراق الروح في وادي الجمار.

للرّوح أشجان مؤطرّة بأحلام القرنفل، باخضرار براعم الثلج المحاصر في ثياب الغيم، بالمطر المطرَّز باعتناق قصيدتين على نوافذ وردة منسية بين الأصابع والبكاء.

في الوقت متسع: لأولد مرّة أخرى على كفّ من الصّخر المخضّب بالتراب.. الجلّنارْ.

من شيزر أيقنت أني سوف أولد مرّة أخرى.. مضمخة بعشق الأرض والإنسان، فانتظروا قدومي موجة مسكونة بالبحر والظمأ المديد إلى جنون يطلق الهامات من أثر الفجيعة والذهول.

أعطوا أناشيدي مزيجاً من عبير الروح، من ضوع الأقاحْ.

سأعود أختار انصياعي مرّة أخرى لأحلام الجبال العاشقات، لصوت ينبوع وراعية، لرائحة احتراق للندى، للشمس، للقبل النزيهة لانعتاق من قيود الجلد، لون الحبّ، أوراد التصوف،

سوف أختار انعتاقي كي أذوب على جراحك أيها الثاوي على جدران أوردتي قتيلاً هاك حمّاك الأخيرة

فابترد بلهيبها واترك دمي يحتلّ أوردة البراعم، يستضيء بشمس صيف لاتنام ولا تمرّ على دمائك يوم يسرقها التبرج والزّحامْ.

في الوقت متّسع لأعلن أنني أختار موتاً دون احتضارْ / فأخلع نسيجَكَ، ضعفك القبليّ آياتِ انهمارك في دمي متلبساً بالحلم مسكوناً بأول طعنة، وابدأ طريقك نحو شمسك معلناً... بدء النهار..

❑❑❑

[illegible]

شعر:علي الدميني

ظمئي دمي،
وحجارة الوادي لساني.
وأرى على زبد المغيب هواء فاتنةٍ يرنّ
على حواف الكأس منكسراً
فتذهب كالوداع لشأنها
وأنا لشأني.
وحدي بلا أرقٍ يؤانسني،
بدون يدٍ تدلّ فمي على الذكرى
وتسأل عن مكاني.
ماذا أخبئ في دنان الوقت من أطيافها
الأولى،
وماذا أستعير لها من الأوصاف إن عزّ
المجازُ
وبلّل النسيان مرقدها، وهرولت
المعاني؟
ظمئي دمي
وخيال مسراها لساني
لكأنما تتنزّل الأحلام عارية كصورتها،
وغامضةً كنص كتابة في الماء
عنواناً يقود إلى فراغ العمر
أو"ذهب" الأماني،
فإذا دنوت إلى مخابئها تغيّبت الحروف
عن المواضع
وامّحت أشواقها الأولى وأنزلني الحنين
منازل الفسّاق قرب ضريحها الباكي،
وتصرخ بي لماذا:
أوغلتَ في العصيان حتى لم تعد
تاجاً على رأسي
ولا شوكاً على قدمي، ولا
لنشيدي الباقي ملاذا؟
وتركتني فوق الجدار عباءةً ثكلى
يجلّلني الغبار
فلا أراك ولا تراني.
.....
.....
فقام"أزيزها،
أسميتها أنثى من عتمة الأغصان،
يلمع مثل شكي في وجود الشيء أو
ذكراه،
أذكر يوم قادتني لغرب النهر ،

كان بريقها عيني
وكان رصاصها دَيْني،
وحين سكنت في النسيان
ضاع طريقها عني، وغرّبني زماني.
ظمئي أنا وحصان هودجها حصاني
ها إنني أصفو،
فأخرجها من التابوت، أنحت نبضها جرساً من الساعات
سلواناً ومنّا
وأقول يقتلني هواك وأنت منّا
ولسوف أدعوها إلى وجعي
لنشربَ،
أو لنلعبَ،
أو لنكتبَ،
ما تقدم من رفات زماننا الذهبي
أو ما قد تأخر من تباريح التداني.
ظمئي فمي
وعلى سواد العين صورتها، أليفٌ وجهها كفمٍ مسستُ
كلذعةٍ أولى على طرف اللسانِ.
يا أيها النهر الوحيد أكنت تعرفها لو أنَّ جناحها قد رفّ فوق الجسر،
لو أني أريتك صورةً عنها، أتذكر خفّة الأشياء
خربشة الصغار على النهار
ورسم ميسمها رهيفاً، ناحلاً، كالشعر
كالقبلات في شرخ الصبا، أو رعشة الصبوات وهي تهلّ من مطر الأغاني؟
هي زهرة الكلمات، أول ما تعلمنا من الأسرار والأفكار
أول سورةٍ في الأبجدية
وَهِيَ الأساطير التي ما خطها بشرٌ
ولا أسرى بها شجرٌ
وما برحت تسكّ على الشبابيك النديّة
لمعان ما يطفو من المعنى على شفق القباب
وما يفيض عن الهوية.
أسميتها أنثى، فمن ذا لا يرى أنثاه في دمهِ
ومن ذا لا يرى"رايات يحي"
وهي تخرج من عباءتها البهيّة
وهي الصبيّة والنبيّة،
والسحابة والكتابة،
وهي أولانا وأخرانا،
زهور حجارة الأطفال إنّ
جمحت،
وأجمل ما تُسمّى"البندقية"
ظمئي يدي،
ورصاصة الأطفال تفتح إسمها قمراً على تعبي
وتعلن عن رهاني.

□□□

2 ÜkΣə

قصة: رفعت عطفة

لم يحدثْ أن خطر ببالي قبل اليوم أن أتذكّر ذلك اليوم البعيد، أو بالأحرى العمر البعيد وأفكّر به بمثل ما أفعل الآن. فقد مضى عليه نيف وثلاثون سنة. كنت في السابعة من عمري وكان أبي يعمل سائساً للخيل في مصلحة الريجي، التي سمّيت فيما بعد إدارة حصر التبغ والتنباك. وبما أنّ والدي كان قد فقد الرؤية تقريباً اضطررت إلى العمل معه، مساعدته كما كانت تقول أميّ والحقيقة أنّني كنتُ أقومُ بكلّ شيء بدءاً من رفع الروث الطري وعزله عن الجافّ منه وهو ما كنّا نسميه بالفراش وتجميع هذا الأخير بملاصقة الجدران إلى حسّ الخيول وسقايتها ووضع العلف لها كان الموظّفون يمازحون والدي، يشدّونه من مؤخّرة سرواله ويضحكون دون أن يحدثوا صوتاً. فيلتفت إليهم فلا يرى سوى أشباح بلا وجوه، يرى أجساداً تبتعدُ وتتلاشى على بعد خطوتين أو ثلاث منه ويقول:

ولك نسيم، دعكَ من قلّة الذوق! والله إن أحكمتُ ضربك فجحتُ رأسك.

المسألة أنّه لا يكون نسيم، بل بديع أو يعقوب الأرمني. فيبقى والدي مكانه وقد شنّف أذنيه عساه يسمع اقتراب من ظنّه نسيماً ليمسك به. لكن نادراً ما حصل ذلك، أو على الأقل لم يحصل بحضوري إلا مرّة واحدة أمسك فيها بمخانيل، أمسكه من عنقه ورماه أرضاً وأخذ بريمه عن رأسه ينهال عليه ضرباً والآخر يضحك أو يتظاهر بالضحك كمن يريد أن يوحي للآخرين بأنّه الذي أسلمه نفسه وارتمى تحته. أعتقد أنّ ذلك اليوم كان أسعدَ أيّام حياتي. إذ شعرت بالاعتزاز بوالدي ورويتُ ذلك لأخوتي ولأمّي التي قالت لي:

-لو تعرف والدك يوم كان يبصر! كان أجمل شباب البلدة وأشجعهم على الإطلاق.

وحكت لي عنه، قالت: قام مرّةً، هذا منذ أكثر من عشرين عاماً، برحلة إلى القدموس واعترضته جماعة من قطّاع الطرق. كان يحمل معه يومها ذرةً بيضاء لابن عمّ له يعملُ تاجراً للحبوب، وكان برفقته خضّور الحمصي وهو من الرجال الفحول أيضاً، لكنّه أصيب يومها في ساقه بالخردق الذي أطلقه عليه أحد المهاجمين فوقع على الأرض وهو يمسك ببندقيّته، وصوّب على أقربهم منه دون أن يصيبه. والدك لم يكن يحمل بندقيّة فهجموا عليه جميعاً، وبذلك لم يعد باستطاعة

خضّور أن يطلق عليهم النار، أوّلاً لأنه خاف أن يصيب والدك وثانياً لأنّ دكّ البندقيّة يحتاج إلى وقت. لكنّ والدك جندلهم جميعاً وقيّدهم وساقهم أمامه حتى وصل مخفر القدموس وأسلمهم للدرك،

الذين أشبعوهم ضرباً، وتدخّل يومها والدك ليدافع عمن أرادوا نهبه. لم يكن يستطيع أن يرى أحداً يضربُ رجلاً مجرّداً من كلّ وسائل الدفاع عن نفسه. والدك اليوم كما ترى لا يكادُ يرى ومع ذلك يُكابر.

يومئذ وعلى الرغم من أنّني لم أكن أعرف الحبّ ولا معنى الحبّ شعرت أن أمّي كانت تحدّثني عن والدي بشيء لا يمكن أن يكون له اسم آخر غير الحبّ. إنّني اليوم أتمّنى لو تتحدّث زوجتي عنّي بطريقة أمّي.

رأيته ذات يوم يقترب بخطواتٍ متردّدة من دكّان حيدر البيطار، كأنّه غير متأكّدٍ من الاتجاه. كان الوقت ظهراً والضباب يملأ المدينة فلا يرى المرء أمامه لأكثر من نصف متر. كنتُ عائداً من المدرسة فاقتربتُ منه بنوع من الحزن، أمسكته من يده دون أن أقول له مرحباً. لم أكن قد تعلّمت من التحيّة غير صباح الخير الجماعيّة التي نردّدها في الصف عند دخول المعلّم في الحصّة الأولى. فسألني:

–من؟

قلتُ له:

–أحمد.

فردّ قائلاً:

–أهلاً، يا بني.

ما زال وقع تلك "الأهلاً يا بُني" في أذني، ما زلتُ أسمعها تماماً كما خرجت من فمه منذ ثلاثين سنة أو أكثر، سحب يده منّي بلطفٍ وقال لي:

–اذهب إلى دراستك، يا بُني ولا تهتم.

طبعاً لم يكن يحمل عصاً، على الرغم من حاجته إليها، فهو سقط مرّة من فوق الجسر الذي يقود إلى المخفر، وفجّ رأسه ولم ينبس ببنت شفة أو آهة. حمل نفسه ومضى إلى البيت حيث ضمّدت له أمّي الجرح وقالت له إنّه أصبح من الضروري أن يحمل عصا. فردّ عليها بأنّه لا يريد أن يشعر الآخرين بعجزه. يومها حزنتُ عليه وأحببته كما لم أحبّ أحداً في حياتي. وهمستُ في أذن أمّي أنّ باستطاعتي مساعدته. من يومها صرتُ رفيق خطواته في الصباحات والمساءات، أفرش الروث الجاف للخيول وأجمعه. لكنّني مرضتُ يوماً، أصبتُ بالحمى التي أقعدتني ثلاثة أسابيع في الفراش حينئذ اشترى لي سحارة برتقال وصارت أمّي تعصره لي وتسقيني منه. أخوتي كانوا يحومون حولي فناولهم مجتمعين برتقالة واحدةً يتقاسمونها. منذ ذلك اليوم أحب البرتقال وأحبُ أكله مع الخبز المحمّص على المدفأة ومنذ ذلك اليوم وأنا لا أذهب إلى بيتٍ من بيوت أخوتي

إلا وأحمل لهم معي برتقالاً، حتى سمّاني الجميع: "أبو برتقال"، فأنا أشعر بأنّني مدين لهم بكلّ البرتقالات التي أكلتها أو شربتُ عصيرها في ذلك العام من أواسط القرن. ونظراً لمرضي اضطرّ

والدي للذهاب وحده للقيام بتلك المهمّة. لم يتبرّع أحد من أخوتي لمساعدته. لم يكونوا يعرفون بحاجته للمساعدة وفي اليوم الأخير من مرضي جاء اثنان من درك الريجي يحملان والدي، واحد من قدميه وآخر من يديه. كان وجهه مغطى بالدم. ولولت أمّي وولولتُ لولولتها وولول أخوتي واجتمع الجيران، قبّلته على وجهه فاكتشفتُ ملوحة الدم. لقد رفس جواد يعقوب والدي الذي ارتطم بمؤخرّته فأجفله وأصابه بعدّة رفسات على رأسه أسكتت أنفاسه. كان ذلك مشهدَ الموت الأوّل الذي رأيته في حياتي. من يومها شعرتُ بأنّني مدين لأمّي بحبّ رجلٍ مات كاتماً سرّ عجزه إلاّ عنها. ومن يومها وأنا أحلم بأن أكتب قصيدة رثاء لأبٍ أحبّنا ولم يسمح لنا الزمان بحبّه. ومن يومها بقيتُ أرى دمعتين في عيني أمّي وأستغرب أنّهما لا تجفان. وهما لم يجفا، فقد رأيتُهما مجتمعتين من ناحية الأنف يوم موتها. كانت الدمعة الوحيدة التي شربتها أو بالأحرى لعقتُها واكتشفتُ أن الدمعَ مالح أيضاً بذلك أصبحتُ مديناً لأبي بملوحة الدم ولأمّي بملوحة الدمع وبدمعتين واحدة لها وأخرى لأبي، أعتقد أنّهما لن تجفّا إلا بالطريقة التي جفّت بها دمعتا أمي.

❑❑❑

Ȅ ǳjLǮŽiR šǡ Ži

قصة: خطيب بدلة

صحا السائقون النائمون في زوايا "مصفاة بانياس" على زمور صهريج قوي، متواصل. ارتبكوا إذ اعتقدوا، لأول وهلة، أنه زمور الخطر. غير أن خيط الفجر الأبيض كان قد تبين من خيط الليل الأسود، فتمكنوا من رؤية الصهريج يقتحم المكان بطريقة احتفالية، والسائق يشعل نور "السنيال" ويطفئه ويندفع نحوهم ليفرق جمعهم، ثم يفرمل فيسحب الحصى بعجلاته ويثير الغبار، ويتوقف، فإذا بداخله أبو بكري الحلبي يخرج رأسه من النافذة ويخاطبهم -ليغيظهم- بالعربية الفصحى، قائلاً:

-صباح الخير أيها الحثالة، بشروني، هل نمتم جيداً وطغت رائحتكم على رائحة غاز المصفاة.

وأطلق ضحكة عالية زادت في حيرتهم وعقدت ألسنتهم عدا لسان أبي عبدو الأدلبي، المشهود له بأنه لا يثبت في حلقه فانطلق يقول:

-ولاه أبو بكري أين كنت؟

فقال الحلبي:

-كنت في حلب عند حبيبة قلبي أم بكري.

فصاح الجميع بصوت واحد:

-كذاب.

وقال أبو عبدو الإدلبي:

-إلعب هذه اللعبة مع غيرنا، فالبارحة جئنا من حلب معاً، ووصلنا إلى هنا في بداية الليل. ما هذا الأمر الضروري الذي يعيدك إلى حلب ثم إلى هنا؟ أأنت مكلف بقياس الطريق؟

قال الحلبي:

-لا والله، ولكنني رأيت ما يجعل شعر رؤوسكم يقف كريش القنفذ، (فطقت الشغلة) في رأسي وسافرت. صدقوني يا جماعة لقد أمضيت ليلة من ليالي العمر.

تبرم أبو خليل الخزاني وقال:

-يبدو أن الله سيقطع رزقنا في هذا اليوم، وأنا مرة سمعت أن الكذب على الريق يقطع الرزق.

ثم تقدم من باب صهريج الحلبي وقال له:

-ولاك. ألم تقل لي مرة إنك تحب مهنة السياقة لأنها تبعدك عن "شوفة" أم بكري قدر الإمكان؟

قال الحلبي:

-الكذاب ملعون. قلت هذا الكلام. ومع ذلك ذهبت إليها البارحة تحت جنح الليل. وصدقني في الرجعة كنت أتهور ولكن الله لطف!!

تبادل السائقون نظرة حيرى، فكلام الحلبي كان يبدو صادقاً وصافياً كدمع العين. ثم تقدم سالم الفلتان وقال له:

-طيب انزل واحك لنا ما جرى لك.

فقال الحلبي ولا تزال حالة المرح مسيطرة عليه:

-لا أنزل ما لم تقفوا لي على الصفين مثل "الياور" وتغنوا لي: عريسنا الزين يتهنى /يطلب علينا ويتمنى، وينجرد واحد منكم مثل سيخ النار إلى البابور فيشعله ويركز لي فنجان قهوة سكره ظاهر، ومن ثم تتحلقون حولي وتمسكون بالسبحات، حتى إذا بدأت بالكلام لا يجرؤ أخو أخته منكم على مقاطعتي بكلمة ولا حتى بنحنحة، ما لم آذن له.

قالوا: أمرك!

ومن سكون الفجر في باحة المصفاة انطلقت "الهيصة" والغناء والعديات. ثم إنهم قدموا له القهوة ذات السكر الظاهر، فارتشف رشفة طويلة متأنية وقال:

-أغلب الظن أنهما عروسان جديدان، وأنهما من الصنف الذي يفهم -بعيداً عنكم!!

وضحك وقال:

-لأن الفهم إذا وضع في رأس غبي يعمل مشاكل أنتم في غنى عنها.

قال الخزاني وقد أحرقه الفضول:

-عمن تتحدث أبو بكري؟

قال الحلبي:

-عن الشاب والفتاة. نسيت أن أقول لكم إن مفتاح التشغيل في صهريجي معطل منذ شهر.

قال الحزاني:

-وما علاقة مفتاح التشغيل برؤية العروسين؟!

قال الحلبي:

-أنتم صففتم صهاريجكم هنا في باحة المصفاة، وأنا فكرت بأمر التشغيل في الغد. قلت لنفسي: يجب أن أصفه في مكان منحدر كي يسهل علي تشغيله في الصباح. دخلت في إحدى حارات بانياس المرتفعة، كان الليل قد أطبق على المدينة وأنوار المنازل قد أشعلت. رفعت زجاج النافذة وأقفلت الباب الآخر للصهريج وهممت بالنزول التفت يساراً وإذا بصري يقع على غرفة في أحد

المنازل وقد أنيرت بضوء خافت. ثم رأيت الصبية تدخل (بنصف ثياب) راكضة ضاحكة تلتفت إلى الوراء وتضرب بيديها. ضعف الإنارة لم يمكني من رؤية لون بشرتها ولكنها على الأغلب سمراء. وكان هو يلحق بها ويحاول جاهداً الإمساك بها. لكنها كانت صعبة المنال مثل سمكة (الأنكليس). كاد قلبي ابن الخمسين سنة يتوقف من دهشة وسرور ومفاجأة. كنت أرى بأم عيني حالة عشق مذهلة... وأنا، في غمرة هذه الحياة البائسة أكاد أنسى وجود العشق في الحياة. قلت لنفسي: النظرة الأولى لك، وأما الثانية فهي لليل الستار . ثم ضحكت وقلت لنفسي: منحتك النظرة الثانية والثالثة والعاشرة.. واتخذت وضعية الفرجة المستديمة. أسندت ظهري على الباب الآخر للصهريج ومددت ساقي في اتجاه المقود. أشعلت سيجارة ورحت أخفي بصيصها بيدي كيلا يلتفت إلي نظر أحد. استمرت القصة أكثر من ساعة، فلما همد كل شيء درجت دواليبي وأين أنت يا حلب!

اتخذت هيئة الحلبي فجأة طابع الأسى وقال:

–يا شباب أنا سأعترف لكم في هذه اللحظة المباركة بأني إنسان عديم الأهمية، أو كما يقول الأساتذة المتعلمون (تافه). يوم شممت رائحة عرق إبطي كنت أعتقد أن مشاكل العالم كلها سوف تنحل بمجرد ما أسكت اللهيب الذي يتقد في أحشائي لاحظ الوالد ثبات عيني وضمور جسدي واضطراب حديثي فهز رأسه هز المجرب العارف وقال لي:

–ولاه مصطفى. على بالك تتجوز ؟

قلت له:

–على كيفك.

فقال للوالدة:

–شوفي له بنت حلال

فاصطحبت معها العمة والخالة والجدة وذهبن يقرعن أبواب الناس:

–خيتو . عندكن بنات للجازة؟

فيقلن لهن:

–أي نعم. في.

ويعرضن عليهن صبايا من مقاييس وألوان مختلفة، وعندما كن يرجعن إلى البيت يبدأن بوصف "البضاعة"، هذه كذا وتلك كيت.. حتى توصلن إلى هذه التي عندي أم بكري. أتموا كافة المراسم ثم جاؤوني بها مصبوغة بالمكياج من فرقها إلى قدمها. وكانت غشيمة مثلي، وخائفة تلوي رقبتها كالمحكومين بالإعدام. المهم يا سيدي تزوجناها وأنجبنا منها ستة، ولكن، آه، كم أنا آسف يا أم بكري. يا جماعة أم بكري ظلمت لأنها أمضت عمرها مع رجل من الصنف الذي لا يفهم.

قال الحزاني متشوقاً:

–والعروسان. ماذا فعلاً أيضاً؟

ضحك الحلبي وقال:

–العروسان من الصنف الذي يفهم. لن أحكي لك المزيد عنهما، لكنني أعلنها على رؤوسكم أنني أحببتهما مثلما أحب أولادي، الله تعالى يحميهما من العين وأولاد الحرام ومن شر حاسد إذا حسد.

□□□

صــدر

[illegible]

حين غضب القمر

قصص..

...................وصال سمير

[illegible]

قصة حنان درويش

صفقوا الباب خلفه، دفعوه إلى الشارع المظلم. صفعت وجهه رياح تشرين الباردة، وزخّات المطر الموجعة. بجانب الباب المغلق أصلح هندامه -رفع رأسه وأماله بطريقة مسرحيّة. دسّ يده اليمنى في جيب بنطاله. أخرج "سيجارة" من علبة فخمة، وضعها في زاوية فمه، فأصبح ميلها متناسباً مع وضعيّة الرأس. رفع قدمه راسماً قفزة انتصار في الهواء.. صاح:

-لقد غلبتهم.. لقد غلبتهم!

ركض تحت المطر دون أن يحتمي بشيء.. فقد نسي مظلّته في الداخل، ولم يجرؤ على العودة لأخذها. هرول غير عابئ بالوحل يلوّث ثيابه، وهذا الشعور جديد عليه.. فقضيّة الكياسة، وحسن المظهر تهمّانه، وتشغلان باله، حيث يسعى على الدوام إلى بيوتات "البالة" ينتقي منها ما هو مناسب.. وعندما يُسأل عن المحلاّت التي اشتراها منها، يجيب باعتزاز:

-هذه البدلة من محلاّت بيير كاردان، وهذا القميص من كريستيان ديور.. أمّا ربطة العنق هذه، فقد أتتني هديّة من وزير الأناقة بمناسبة عيد ميلادي.

يبتسم الموظفون، يهزّون رؤوسهم عجباً، وهم يستمعون لتهيؤات حمّود، مستخدم الشركة المختلف /شكلاً وموضوعاً/.. ففي كلّ صباح ينتظرون حضوره، ويعدّون أنفسهم لسماع أخباره الوهميّة، حيث يدلف عليهم بصينية القهوة، فيتناوبون باستفساره.

-مع من سهرت البارحة؟

-أيّة شخصيّة مهمّة قابلت؟

-كم مسؤولاً التقيت؟

يشدّ حمّود قامته القصيرة، يسحب كرسيّاً ثمّ يجلس عليه.يطلب لنفسه سيجارة مالبورو.يضع ساقاً فوق ساق،دافعاً نصفه السفلي إلى الأمام، مرجعاً رأسه إلى الخلف، ثمّ يبدأ الحديث.. فيقول مثلاً:

-ليلة البارحة لم يرقد لي جفن.. هاتف مجلجل أيقظني من عزّ نومي، فقد أخبرت أن "الجماعة" يريدونني لحل مشكلة مستعصية تتعلّق بأمن البلد.

تقاطعه ماجده ضاربة الآلة الكاتبة:

-وهل حللت المشكلة؟

-ولو يا آنسة ماجده، سامحك الله.. أنا شخص مهم، ولا يستطيعون الاستغناء عنّي.

ذات مرّة، سأله أحمد محاسب الشركة، قبل أن تعطينا وتعطيكم الأميرة "ديانا" عمرها:

-وماذا بالنسبة لزواجك من الأميرة ديانا؟.. فقد أخبرتنا أنّها أرسلت تطلب يدك.

-هذه المسألة بحاجة لتروّ وتفكير.. فأنا لا أتزوّج امرأة سبقني إليها واحد آخر. مع العلم أن الأميرة قد صرّحت في أكثر من مقابلة إذاعيّة وتلفزيونية بأنّها قد تخلّت عن الأمير "تشارلز" من أجلي.

تتعالى ضحكات الموجودين من عاملين ومراجعين، وهم يصغون إلى حمّود، مجمعين أنّ الرجل يعيش أوهاماً يصدّقها، ويخيّل إليه أنّها حقيقيّة.

هذه الليلة بالنسبة إليه كانت مختلفة، انفجرت فيها قنبلة أجهزت على البقيّة الباقية من عقله.

في أوّل الليل، خرج من منزله، وفي ذهنه حشد هائل لأفكار وترتيبات متزاحمة. حمل مظلّته منطلقاً باتّجاه الشارع الرئيس في المدينة، يمارس عادته اليوميّة في السير. لم يكن المطر وقتها شديد الوقع، فقد بدا نزوله لطيفاً يداعب النوافذ والأسطحة ومرايا الوجوه، بينما تشويشات حمّود تأخذه إلى البعيد البعيد، تشدّه من ياقة معطفه.. إلى الأمام حيناً.. إلى الوراء حيناً، وبين الجهتين يصنع محطّة فاصلة يكلّم فيها نفسه بصوت مرتفع..

-أنا هتلر.. أنا نيرون.. أنا هارون الرشيد.. أنا.. أنا.. عندما وقفت تلك السيّارة بجانبه فجأة، أجفله صوتها القوي، فارتجف.. وعندما أمره صاحبها بالوقوف، ارتجف أكثر، وتبعثرت نظراته، فصار الشرق غرباً بالنسبة إليه، والغرب شرقاً.

-أنت.. تعال إلى هنا

لم يتحرّك من مكانه.. شيء ما سمرّه.. ثبّته

-قلت لك تعال.

نزل الرجل من سيّارته، اقترب منه، سحبه من يده وهو يتحدّث بصوت يختلف عن أصوات الناس الذين سمعهم من قبل:

-هل تجيد لعب الورق؟

-و...و.. رق؟

-نعم ورق.. أقصد ورق الشدّة..

حاول حمّود لملمة شتاته. أخرج من جيبه منديلاً طوي بطريقة ملفته للنظر. مسح حبّات العرق التي تفصّدها جبينه. أجاب بتوتّر:

-أ.. جل.

-اصعد معي.

في ذلك المنزل الفخم، كان كلّ شيء مرتّباً جميلاً موضوعاً في مكانه حسب الأصول، ورائحة التميّز والغنى تتداح في أرجاء المكان، ورهبة الموقف تتأرجح على حافّة الوقت، أمّا عيناه، فقد

تخاصم بؤبؤاهما، وراحا ينوسان ضمن حدقيتهما كرقّاص ساعة معطّل.

-يا إلهي أين أنا؟.. ثمّة خطأ في ترتيب الأمور حصل. ثمّة مقدّرات ستنبئ عن أهوال قادمه.

حدّث نفسه وهو يلمح في منتصف البهو رجلين يجلسان إلى طاولة مستطيلة الشكل، يفردان ورقاً ملوّناً مزركشاً أمامهما، وقد سيطرت على سحنتيهما علامات التوفّز والانتظار. قال أحدهما بتملّق ظاهر:

-أهلاً.. أهلاً، تفضلّ إلى هنا

جرّ حمّود خطاه إلى المكان الذي دعي إليه، وشيئاً فشيئاً، وبعد زمن قصير، كانت الأمور تسير على أحسن ما يكون، فقد زال الارتباك، وكُشفت حجب الأمور عنه، وفسر له سبب وجوده بين شخصيّات طالما حلم بلقائها، وطالما منّى النفس بالحديث معها، وطالما تخيّلها تجالسه وتسامره.

لقد تعوّد كلّ من حسّان بيك، وعزّت باشا، وفرحان أفندي، وكامل آغا، أن يقضوا سهرة الخميس معاً، وذلك من أجل التسلية وغسل الهموم، ورمي المشاكل جانباً، فيلعبون الورق حتّى الصباح، هذا الخميس غاب فرحان أفندي لسبب قاهر، فوجدوا أنفسهم ثلاثة، ولعبتهم تحديداً تحتاج إلى أربعة.. حاولوا الاتّصال بالأستاذ مصطفى رئيس البلديّة، لكنّهم لم يجدوه ركب عزّت باشا سيّارته، وخرج يفتّش في الطريق عن رجل يكمل الطاقم، فرأى حمّوداً أمامه، وكان يريده تكملة للعدد ليس إلاّ.. لكنّ الطامة الكبرى حدثت عندما اكتشف الجميع أن حمّوداً يلعب أفضل منهم، فيحقّق له ولشريكه الجالس قبالته الفوز تلو الآخر، وعقب كلّ فوز ينفش ريشه كديك الحبش، ويطلق ضحكة تمزّق بقيّة اللاعبين غيظاً.

بعد ساعات من اللعب المتواصل، بعد جولات أعقبتها هزائم، حسم حسّان بيك المسألة وصاح:

-كفى

كلمة "كفى" أرجعت كلاً إلى مكانه الأصلي، وأعادت ترتيب الأمور، وفرزت الحابل عن النابل، ووجد الغالب نفسه بغمضة عين خارج باب المنزل، بعد ركلة قويّة من قدم أحدهم، الصباح كان بهيّاً مشرقاً بالنسبة لحمّود.. زغردت أمامه غرف المكاتب. رقصت صينية القهوة في يده.. بشرّ الداخلين والخارجين بانجازات الليلة الفائتة. حدّث الموظفّين والموظفات، المستخدمين والمستخدمات عن أحلامه التي تحققّت، وعن الشخصيّات الهامّة التي قابلها.. قال لهم:

-لقد غلبتهم، والله العظيم غلبتهم.

لكنّ أحداً لم يشأ أن يصدّقه. هزّ الجميع رؤوسهم كالعادة. ضحكوا كالعادة، ثمّ انصرفوا إلى أعمالهم.

□□□

[illegible]

قصة أحمد اسماعيل

هكذا، وكما في الحكايات القديمة، حدث ما حدث.

تملك صمت بارد المكان الضاج قبل لحظات، وفغر الجميع أفواههم دهشة لمرأى بدوي عجوز يتقدم صوبهم، عينان غائرتان متقدتان، لحية طويلة شيباء. وقامة فارعة تتكئ على سيف صدئ قديم.

توقف العجوز أمام الكتلة البشرية ذات الوجوه المتسائلة، وبادلهم نظرات العجب والاستفهام ثم سأل بلهجة فصيحة نقية كأنسام البادية التي قدم منها:

–علام هذا التجمهر يا إخوان؟

–للدخول إلى المسرح

أجابه البعض، فمسح البدوي المبنى الكبير بنظرات الاستغراب وسأل مرة أخرى:

–وما المسرح؟

فرد أحدهم:

–أدخل معنا وستعرف

ودخل البدوي الغريب المسرح مع من دخل

أطفئت الأنوار، وتهيأ جمهور النظارة لمشاهدة العرض بتلهف بعد طول انتظار له، مرت دقائق والخشبة خالية، ثم سرت همهمة انبعثت من الكواليس وعاد الضوء بعدها فغمر الصالة من جديد، تأفف البعض، وردد البعض الآخر عبارات الاستغراب والاستهجان، وإن بهمس وتردد.

اعتلى أحدهم المنصة، وكان المخرج، وأعلن للنظارة بأن أحد الممثلين، ولظرف ما، قد تخلف اليوم عن الحضور، وبذلك بقي الدور شاغراً، ومن أجل تقديم العرض لا بد من ممثل، ثم جال ببصره في الوجوه الجامدة على دهشتها، وسرعان ما أشار إلى البدوي العجوز الغارق في كرسيه وقد شخص ببصره نحو الخشبة:

–أرى العم هناك يمكنه أن يجسد الدور

واندفع بعض الرجال من الكواليس نحو الصالة وأمسكوا بالرجل، وصعدوا به إلى الخشبة، فقال

العجوز وقد تملكته الدهشة:

-أنا لا أجيد هذا الضرب من اللعب يا إخوان

-ستجيده، ثم هناك الملقن

رد المخرج، وسأل البدوي العجوز:

-ولكن ما هو الدور؟

-أبو ذر الغفاري، ستؤدي هذا الدور

أجاب المخرج، وحدج البدوي بنظرات غريبة.

وكالمأخوذ قال البدوي:

-ماذا؟ ولكن أنا أبو ذر الغفاري.

ابتسم المخرج باقتضاب وسخرية، وصفق الجمهور بإعجاب لهذه السرعة في تقمص الدور انتصب أبو ذر على الخشبة كرمح وانتظر الملقن الذي همس له: قل

(عجبت لمن لا يجد القوات في بيته كيف يخرج على الناس شاهراً سيفه)

انتفض أبو ذر وانعجنت أسارير وجهه، فرفع سيفه الصدئ عالياً وصاح وعيناه جمرتان تقدحان شرراً:

-(عجبت لمن لا يجد القوت في بيته كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه)

فهمس الملقن بحنق:

-(خطأ أيها المغفل، بل كيف يخرج على الناس شاهراً سيفه)

أربد وجه الغفاري ودار على الخشبة كزوبعة مجنونة، ثم لوح بسيفه، وصاح بتحد: (بلى كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه).

وبغضب صاح الملقن أيضاً.

-(أيها المجنون، ماذا تقول؟ خطأ، خطل)

وصرخ الغفاري مرة أخرى مردداً عبارته وهو يلوح بسيفه في الهواء، وقبل أن يتمها، فرت الأنوار هلعة وعادت إلى المصابيح، فهبطت العتمة على المكان، وصبغت وجوه النظارة بالسواد الفاحم، وظلت العيون وحدها تبرق وهي تدور في محاجرها بترقب وخوف، انشحنت العتمة بضجيج تعالى من عمق الخشبة، ثم اندفع الغفاري كشبح إلى المقدمة وراح يصرخ بأعلى صوته:

-(إنها مؤامرة يا ناس، انتبهوا.. هذه ليست لعبة.. إنه ينوون شراً حذار.. حذار..) وهطل تصفيق الجمهور عليه بغزارة ولوح له البعض إعجاباً بهذا الأداء الرائع.

هبط الغفاري إلى الصالة بعد أن تحلق حوله الممثلون وأحاطوا به على الخشبة، تغلغل بين المقاعد وهو يصيح حاثاً الناس على إيقاف هذه اللعبة، ولكن الجمهور واصل تصفيقه الحار وإطلاق

عبارات الثناء بسخاء.

ولحقه الممثلون إلى الصالة، وأمسكوا به، وسحبوه بطريقة مسرحية إلى الخشبة ثم رفعوه إلى كرسي نصبت فوقه مشنقة، وبالكاد وضعوا الأنشوطة حول رقبته. وصاح الغفاري من مكانه بحرقة ويأس:

-(يا جماعة هؤلاء لا يلعبون، هذه ليست لعبة، أنتم واهمون، إنها حقيقة، أقسم لكم بأنها حقيقة. انتبهوا.. إفعلوا شيئاً)

وتقدم المخرج منه، ورمقه بنظرات التشفي والسخرية، ثم ركل الكرسي بقدمه فسقط وصمت الغفاري بعد أن انحنت رقبته، وتدلى لسانه من فمه.. وبهت لونه تماماً، ووقف الجمهور وألهب الأكف تصفيقاً لهذا التشخيص الرائع للبدوي العجوز.

❑❑❑

[illegible]

قصة: مصطفى حقّي

...الزوجةُ تحدقّ في الجدار باندهاش وخوف...! الزوجُ يطمئنها: ثلمٌ طولي بسيط يكاد لا يرى ولا يشكل أيّ خطرٍ، ظاهرة الشق في مثلِ هذا الجدار القديم، ظاهرة طبيعية ولا تدعو إلى الخوف.. الزوجة تسأل زوجها: من الذي بنى هذه الغرفة الآيلة إلى السقوط؟

الزوج يستجيب ويسرد الحكاية التالية: عن رواية والده عن جدّه عن والد جدّه رحمهم الله جميعاً، أن هذا الأخير كان يمرّ بضيقٍ مادي وعاطفي شديدين، وعلى الرغم من فقره المُدقع فقد تورّط في عشق حميم لجدتنا الكبرى التي كانت حسناء من أساطير ألف ليلة وليلة، ولو كان علم بها حاكم ذلك الزمان، لاستولى عليها حرباً وضمها إلى مجموعة حريمه، لأنّ الحاكم آنذاك وكما يقال كان (نسونجياً) من طراز أول.. كان الناس يأتونه بالأموال والهدايا باختيارهم وحسن رضائهم، إنهم من الرعية المحترمين جداً، وكان الحاكم بدوره يرسل قدراً من هذه الأموال باختياره وحسن رضائه إلى الباب العالي. ويُحكى أن الحاكم المذكور وبعد أن أمّن على دنياه سعى إلى تأمين آخرته ليستمر استمتاعه بالحياة الأخرى، وعليه حجّ إلى بيت الله الحرام وبنى مسجداً من أمواله الحلال، وسمّاه باسمه بأحرف منقوشة على الحجر.

وهنا غضبت الزوجة وهاجمت زوجها، لقد سألته من الذي بنى هذه الغرفة ولم تسأله عن الوالي والسلطان وحكم أيّام زمان، ثم إنّ في طيّات كلامه سياسةً وتسييساً وغمزاً ولمزاً، ويحفر في ثنايا الماضي ليتهكم على الحاضر وذلك نتيجة تأثر بعلها بجمع الكتب والأسفار التي يطالعها باستمرار. وفجأة توسع الشرخ في الجدار وتساقط فتات من الجص والتراب، وارتعبت الزوجة وصرخت: إنّه يتوسع، سيسقط هذا المنزل فوق رؤوسنا، وتوسلت زوجها أن يفعل شيئاً، فوجد الزوج فرصةً سانحةً لردّ الإهانة عنه، فعزا الشق في الجدار إلى لسانها الطويل، وأن الجدار المسكين انشقّ على نفسه وسينهار فوق رأسها بالذات إن هي استمرت على هذا المنوال، وبالمثل انفجرت الزوجةُ بزوجها، وأنها لولا لسانها لقضت كمداً وغيظاً، بسبب كسل بعلها المزمن وبلادته وعدم اهتمامه بأسرته، إلاّ بملء البيت بأكداس من الكتب ينكب عليها انكباب الظميء الذي وقع على ماء بعد حرمان، ينهل ولا يرتوي، والجرذان هجرت منزلها إلا من كان منها يقرض الورق

مثل زوجها، وحثته على أن يتحرك ويبحث عن عمل مجدٍ، فاستمراره على واقع الحال سيدفع بهم إلى التسول، وذكرته بشقيقه تاجر عربة (الدفش) الذي يعيش وأسرته برخاء ويمد يد العون إليهم

أحياناً، وجارهم تاجر الأحذية القديمة، حالته المادية فوق الريح وزوجته لا تحتذي إلاّ الأحذية المستوردة النفيسة، وأما زوجها المحترم فيتنقل ما بين ابن المقفع والجاحظ وابن خلدون وابن سينا وابن رشد والمعتزلة والأشاعرة وأسماء لم تعد تذكرها، حتّى نغّص عليها عيشها، والجدار حتماً سينفلق وينشرخ من وضعهم المخزي والممرض..؟

تراجع الزوج إلى خندق الدفاع وأرسل بياناً إلى زوجته المهاجمة مهدئاً غضبها مؤملاً إيّاها بالغد السعيد مع صدور كتابه الجديد منهياً هذا الوضع غير الطبيعي، مبرراً، أنها سنّة الحياة، كل يعمل بتقسيم علوي لا يد له فيه، بل إنّه مقدّر عليه، ورزقكم وما توعدون، وإنّه مقسم الأرزاق، والسعيد يولد وفي فمه ملعقة ذهب، والمنحوس يعقره الكلب ولو كان على ظهر جمل، هدأت ثائرة الزوجة واستكانت ومسحت بقايا دموعها وارتسمت على وجهها بسمة راضية.

واستغل الزوج المندحر هذا الوضع الهدنوي المريح وتابع حكايته: وعندما اشتدّ الوجد بوالد جدّي المفلس، وكان كل ما يملكه في هذه الدنيا هو حبه المتيم لأم الجميع ثراء، ابنة رجل أشدّ فقراً منه ويملك جيشاً من الأولاد، يكد ويواصل ليله بنهاره ليطعم هذه الأفواه الجائعة أبداً، وحتّى يتخلص من فم جائع قبل أن يزوج ثراء من والد جدّي، شرط أن يؤمن لها مسكناً، ولو كوخاً للسترة..!

وفي ليلة مباركة، توجّه جدنا العاشق إلى خارج المدينة حيث قطعة أرض بائرة مهجورة لا خير فيها، ورثها عن والده ولا أحد يدفع فيها قرشاً واحداً، وواصل ليلته بالصلاة والتضرع إلى الله والبكاء شغفاً وحباً، ودعا ربّه من جوارح قلبه أن يرزقه منزلاً، وأخذه النوم وهو يشهق وينتحب، وفي الصباح فوجيء بهذه الغرفة الجاهزة المجهزة التي تشمخ بإباء وسط هذا القفر، فلم تصدق عيناه، وراح يبكي فرحاً، لقد استجاب الله إلى دعائه ووهبه هذا المنزل الذي ضمّ أروع عاشقين في الدنيا، ومعملاً لتفريخ ذريته من بنين وبنات، حتى كان عصياً عليه حفظ أسماء أولاده، وبالتسلسل الارثي آلت هذه الغرفة لنا، وهي كهدية ليلة القدر.

سرق الشرخ أنظار الزوجة وهو يزداد اتساعاً وصرخت، لن أنام هذه الليلة وأولادي في هذه الدار، نهض الزوج، قاس الشق باصبعه هوّن على زوجته إنّه توسع طفيف ولا يدعو إلى القلق وسيتم لها بقية قصة هذه الغرفة، ردّت الزوجة متهكمة وهل بقيت لهذه الخرافة من تتمة؟

وتابع الزوج متجاوزاً سخرية زوجته النهاية يا عزيزتي أشدّ متعة من البداية. عندما استيقظ أهل المدينة فوجؤوا ببناء الغرفة تحلقوا حول الدار مندهشين من العطية، بعد أن أخبرهم الجد بالحقيقة، وراح الحاضر يعلم الغائب، وتوافد الخلق، حتّى صار المنزل مزاراً يتبارك به الناس، وينذرون له النذور والهدايا ويدورون حول الغرفة ويدعون بخشوع أمام قدرة الله، وانهالت الثروة على جدنا، لكن الرياح لم تجر كما شاء الجد. لقد ضاقت أعين الحساد، ووجد منهم من أوغر صدر الحاكم من أن مثل هذه الدار تمثل كنزاً بعد أن صار مزاراً يؤمه الناس من الأقاصي.

وجدّنا قيم عليها ينهل من خيراتها..

—من أين لك هذا قال الحاكم لجدي الماثل أمامه كتلة من الخوف، وكرر الحاكم: من أين لك

هذا يا عطية وأنت لم تكن قادراً على شراء لبنة واحدة من هذه الدار الفاخرة؟ وردّ الجدّ بصدق: إنها عطية الله يا مولاي.

ضحك الحاكم حتى كاد أن ينقلب على قفاه وهو يردد: أمان الله أمان الله، ثم سأل ما هو برهانك يا عطيه؟ لقد وقعت يا عطيه.

سكت الزوج قليلاً ليأخذ نفساً، لكّن زوجته التي شغفتها الحكاية حثّته على المتابعة: وماذا كان جواب جدك الثالث؟ وما هو برهانه..؟ هنا شعر الزوج بالتيه والفخر لقدرته على إذكاء مشاعر زوجته وكونه موضع اهتمامها وتابع بثقة.

–والد جدّي لم يكن يخلو من ذكاء فطري فقصّ على الحاكم الحكاية التالية:

–يا مولانا: إنّ مواطناً من إقليم بعيد استلم الولاية وهو لا يملك سوى ثيابه ثم منّ الله عليه برزق وفير من أموال لا تعد ولا تحصى، عقارات، بساتين، مواش، ذهب، فضة، كل ذلك من بركة جراية ذلك الحاكم، وهنا قاطعه الحاكم وقد نسي نفسه؟:

(وَلَنْ) هذا غير معقول، ثروة طويلة عريضة ولم يكن يملك سوى تبان أنت واحد دجّال. وتابع جدّي، وبنى جامعاً كبيراً سمّاه، باسمه أيضاً من أمواله الحلال. واشتدّ غضب الحاكم

أنت الذي أتيت بحبوبك إلى الطاحون وسأسلمك إلى الجلاد ليسلخ جلدك. وأطلق الجد قذيفته.

ولكن يا مولاي ألست معي من أنّ أموال الناس من عطايا الله وفيها كل البركة؟

انتبه الحاكم إلى سقوطه في شرك الجد وصرفه دون أن يسأله المزيد. وارتاحت الزوجة إلى هذه النهاية السعيدة، لكن الزوج استفزّها عندما أعلمها أن القادم أدهش وأغرب وسيرويه لها غداً فأي غدٍ يمكن أن تنتظره الزوجة التي أصرّت على أن يتابع الحكاية، فأذعن برضاء وسرور: يا عزيزتي بعدما بانت آثار الانتعاش الاقتصادي على أحوال جدنا الكبير بما يحمله إليه الزوار من هدايا ونذور، انقلبت كل الأراضي المحيطة بداره إلى (بورصة) أرض وسوق تجارية لخدمة القادمين. ومع اقتراب ليلة القدر، ارتفعت الأسعار إلى الأضعاف، وتمّ مسح تلك العقارات وخططت شوارع ومقاسم بطريقة غير مشروعة وبسرعة جنونية، وأثرى مسؤولو البلدية بغمضة عين. وازدهر بيع الآجر والجصّ والأعمدة الخشبية ولوازم البناء الأخرى، وفي الليلة المباركة سهر مالكو الأراضي الجدد حتى الصباح على أنوار المصابيح والقناديل وهمهمة العمال، وما إن أشرقت الشمس حتى بانت عشرات الغرف المبنية حديثاً على نمط غرفة جدنّا، مطلية بالكلس مع خطوط خضراء وقارعو الدفوف ومرددو الأدعية، ينتقلون من دار إلى أخرى، يباركون ويشكرون ليضفوا القدسية على المكان. وهكذا زاحم سيل من الجوار جديّ وكلّ يدّعي أنّ داره من عطاء الله في ليلة

القدر وينكرها على بقية الجوار، وتوسّل كل منهم إلى الدعاية والإعلان بطريقة أو بأخرى، وازدهر سوق المروّجين والمدّعين والإعلانيين، وتبادل الملاّك الاتهامات، وانفجر الوضع عندما توافد الزوار، وفوجئوا بهذا الكم الهائل من المزارات، حتى أشكل على الكثير منهم الاستدلال على دار جدّي وفي

حمّى الترويج وشد وجذب الزبائن تشادّ الملاّك وتضاربوا وتدخلت الشرطة واختلط الحابل بالنابل وهرب المتجمهرون وأغلقت أبواب البورصة، وأفلس المضاربون، وعمّ الفقر المكان ثانية. وهنا ندّت عن الزوجة صرخة فزع ورعب، كان الشق يتوسع بسرعة ويتوسع، وانفلق الجدار إلى نصفين تحت أنظار الزوجين المرتجفين ثم توسّع الشق وتوسع حتى صار شارعاً، وإذا بالحاكم وحاشيته وفرقة المنشدين والمرددين وتجار البورصة والملاك والسماسرة والمدعين والإعلانيين يمرون عبر الغرفة على دقات الطبول والأدعية والابتهالات.

❑❑❑

..FaÖZi

قصة: محمود سعيد

لم أدر سر الانقلاب الذي حدث في تفكير زوجتي، ظننتها تعيش نزوة عابرة تنتهي بعد حين فإذا به قرار لا رجعة فيه.

وضعت القميص الأحمر والسروال الأصفر والرباط الربيعي العريض على المنضدة قرب السرير، أصرت على أن أرتدي هذا الخليط القرقوزي قبل أن نتوجه إلى حفلة مدير الشركة زوج صديقتها الجديدة. حاولت أن أفهمها أن هذا الخليط المتنافر لا يمكن أن يمس جسدي حتى لو عدت ابن السابعة عشرة فكيف بي وقد تجاوزت الخمسين! لكنها أصرت وكلمات اللوم والتقريع واللمز بالتخلف تتدفق من فيها:

–أصبح العالم قرية صغيرة يشرب فيها الكل الكوكاكولا ويأكلون "الهم" بركر ويلبسون نفس الزي ويحلقون رؤوسهم بنفس الطريقة وو.. ونحن ما زلنا متخلفين.. يا ويلي علينا..

خشيت من كل قلبي أن تجبرني على أن أقص شعري تلك القصة المقززة –تسريحة المارينز– فانسحبت من لجة النقاش العقيم الذي فرضته علي، لجأت إلى الحيلة بعدها أعجزتني المواجهة الصريحة.

تظاهرت بالمغص، أصبحت ممثلاً على الرغم مني، دخلت الحمام غير مرة كنت أبقى فيه بعض الوقت ثم أسحب الشلال وأخرج ويدي على معدتي، فما كان منها إلا أن ذهبت إلى الثلاجة وأخرجت مجموعة من الحبوب وأكدت بنبرة حادة:

–سيتوقف المغص خلال دقائق بعد تناولك هذه الحبوب.

أخذت الحبوب منها ومكثت في الحمام مدة أطول من السابق، رميتها في المرحاض، سحبت السيفون من جديد كالعادة، خرجت بعدما أنهت زينتها واستعدت للخروج، كانت هلعة من استمرار المغص كيلا تتأخر عن الحفلة، سألتني بلهجة مرعوبة:

–ما العمل؟

تظاهرت بمصارعة الألم:

–لا عليك.. انزلي وشغلي السيارة وسأكون خلال دقائق عندك.

-والمغص؟

-يكاد ينتهي.

أشرقت عيناها، سبقتني إلى الخروج، ارتديت ملابسي الاعتيادية، نزلت في إثرها، ولما كانت السيارة مركونة في منطقة لا نور فيها والظلام مسدل سدوله فإنها لم تلحظ ملابسي، لكننا ما أن دخلنا الشارع الذي أقحم ضوءه داخل السيارة واكتشفت نبذي الملابس القرقوزية حتى انفجرت في سيل لا ينقطع من اللوم والتقريع والصراخ والتباكي على الحظ المشؤوم، ناعية كسلي وخمولي، ورغبتي في أن أبقى متخلفاً لا آخذاً بركب الحضارة والكوكبية وترددي الذي يجعلني أتهيب لقاء الناجحين في الحياة أمثال مدير الشركة زوج صديقتها الصدوقة الجديدة الذي لا بد من أن يفتح أمامنا أبواب المستقبل، شركته متعددة الجنسيات ولها فروع في أكثر من خمسين دولة وفي كل قارات المعمورة، في كل فرع من هذه الفروع يعمل المئات من الموظفين والعاملين، هذه العلاقة ستكون فاتحة خير والباب الذي سنلج منه إلى طريق الرفاه..

عبثاً أفهمتها أن مثل هذا الشخص لا يمكن أن يفيدنا بشيء لأنه لا يلتفت إلا لمصلحته ومصلحة شركته ولولا ذلك ما وصل إلى هذا المنصب، وأن زوجته متقولبة على النهج المصلحي الذي يحكم زوجها، وأنهما لا يقدمان لأمثالنا أي شيء إلا بثمن.. إلا بمقابل، وعادة ما يكون ثمن ما يأخذون أغلى من ثمن ما يقدمون، وأننا لا نملك ما يريدان أو ما يحتاجان، وأن عليها ألا تذل نفسها بطلب مرفوض أصلاً، وأن سبب تعرفهما كونها صديقة ابنة عمها رهيفة في أمريكا لا يؤخر ولا يقدم، وأننا على الرغم من موردنا المتواضع الذي يتيح لنا الحد الأوسط في الحياة أفضل من غيرنا، لكني بهذا الكلام أضفت إلى قاموس غضبها نعتاً جديداً:

-"تنبل" بلا طموح

لم ألمْ غير نفسي، فأنا مهزوم في أي معركة معها، ربما لأنني أعطيتها من الحرية أكثر مما تستحق وفات أوان إيقافها عند حدها.

كان باب القصر مفتوحاً، رفضت زوجتي دعوة الخادم، أمرته أن يعلم سيدته بوجودنا فتضايقت، لماذا هذا التمسك الأجوف بـ "الأتكيت" وسيدة القصر صديقتها؟ لكنني سرعان ما رأيت صديقتها وزوجها قادمين والابتسامة تنير وجهيهما..

حدقت بصديقتها، حولاء عجفاء مرحة أنيقة جداً على الرغم من ألوان ملابسها الدكناء التي لا تناسب الجو الاحتفالي الذي تتطلبه حفلة مدير شركة عظمى، وما أن انتقلت عيناي إليه حتى علمت لماذا نسفت زوجتي مدخراتنا المتواضعة لليوم الأسود لتبددها على الزي القرقوزي المضحك، فالمدير يرتدي الألوان الصارخة نفسها: قميص أحمر ناري وهاج، سروال أصفر فاقع بلون الورس الصافي، رباط أعرض من كفي ازدهرت عليه كل ورود هاواي في الربيع، والأغرب من كل ذلك جوربان بنفسجيان، ولولا هذا المظهر الكرتوني لكان له تأثير قوي، إذ كان فكه عريضاً كفك ملاكم

محترف، وعيناه صغيرتين جرذيتين نفاذتين عميقتين، وتقاطيع متينة واثقة تفرض هيبة طبيعية لشخصية مسيطرة.

القصر مليء بالمدعويين، المائدة أسطورية عامرة بما هومألوف وما لم يرد في بال، ثلاثة أنواع من الفاكهة أراها لأول مرة في حياتي، رائحة شواء تتجاوز فضاء الجار السابع، المرح سائد لا يحد منه إلا اقتراب هذه الشخصية المهمة من مصدره، عندئذ يتحول إلى وقار مؤقت.

اختفت الزوجتان مدة طويلة في الطابق العلوي، كان المدير العظيم أثناءها يخصني بقربه السامي وتعطفاته الرقيقة:

–جرب هذا الروبيان مشوي ومتبل على الطريقة الصينية، لهذه الرقاق مذاق رائع يتفنن به أهل المكسيك، هذه الأسماك أبعدت اليابانيين عن السرطان.. أذقت هذه المزة الفليبينية؟

اهتمامه بي جعلني أحس بشيء من الزهو.. عذرت زوجتي –أثناءه– تباهيها بصداقتها لزوجته، لكنها عندما نزلت لاحظت وجوماً على سحنتها لم يتبدد حتى ونحن نخرج عند انتهاء الحفلة، خمنت أن ما حدث في الطابق العلوي لا بد أن يكون مهماً إلى حد بعيد، ظلت شبه غائبة عن الوعي بحيث لم تفلح محاولتي في جرها إلى الكلام إلا بصعوبة.

كانت حائرة ومصدومة في الوقت نفسه.

صبت زوجة المدير نار غضبها على خادمتها الأمينة التي ذهبت في إجازة.

–وما ذنبها إن كانت تستحق الإجازة.

–هي التي كانت تشرف على تنسيق وملاءمة ألوان ملابس المدير.. ولأنها غائبة أرجوك أن تختاري.. أنت ذواقة وأنيقة كما وصفتك رهيفة ابنة عمك بالضبط، اختاري بذلة وقميصاً ورباطاً وجوربين لكل يوم من أيام الأسبوع.

فوجئت زوجتي؟

–أنا؟

–نعم أنت.. لماذا لا؟ ليس لي غيرك.. كانت الخادمة تختار، كل شيء كان يسير كما يرام حتى ذهبت في إجازتها اللعينة، تصوري أننا نأخذها معنا حتى في إجازتنا.

–لم لا تفعلي أنت؟ لم لا يفعل هو؟ ليست هذ بمشكلة تحتاج إلى شخص ثالث ليحلها.

احتقنت الدموع بعيني زوجة المدير، هتفت وهي تغالب البكاء:

–لا نستطيع.

–لماذا؟

–لأن كلينا مصابان بعمى الألوان.

ضحكت من كل قلبي، سألتها:

-ولكن لِمَ تبدين عصبية؟

زفرت بحرارة:

-تصور عرضت عليّ أن أسافر معها في رحلة عمل لزوجها تستغرق ثلاثة أشهر نزور فيها عشر دول من ضمنها أمريكا.. تريدني خادمة بديلة.

-وماذا قلت لها؟

-لم أقل شيئاً.

هتفت بحنق:

-لماذا؟

-قبل أن آخذ رأيك!

❑❑❑

[illegible]

قصة: ماجدة بوظو

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]...

لم أكن أعي التواريخ.. لم يكن أحد ليهتم بالتواريخ آنذاك، وكان الجميع لا يتحدّث إلا عن الأمكنة.. فأسمعهم يردّدون «بيروت الشرقيّة» و«الغربية» الشمال.. الجنوب.. كلهم هكذا لا يردّدون شيئاً سوى ذلك، فتساءلت آنذاك عن سرّ هذا الاهتمام الكبير باتجاهات المكان، ولاشيء بَعد.. لكني لم أكن في ذاك الحين أدرك إلى أيّ الأمكنة ننتمي...

ربما أني كنت في الثالثة.. بطاقة هويتي تقول إني كنتُ في الثالثة، لكن هويتي غير صحيحة لأن أحداً لم يكن ليهتم بهذا الترف آنذاك.. وأعني السجلات ودوائر النفوس التي لم تكن موجودة أصلاً..

بينما أسترسل في الحديث.. كان (س...ر...) يستمع إليّ بلا مبالاة شديدة وهو يمضغ علكة في فمه وينفث بها بالونات سرعان ما تفرقع في الهواء.. لم يكن ليبدو عليه أي من الاكتراث... كان يتمدّد عارياً في الفراش.. قال: «هيا تعالي»...

وكنتُ أتذكّر طفولتي الغابرة بصوت عال أمام المرآة.. هو سألني عندما عرف بأني لبنانية: «ما الذي أتى بك إلى هنا؟!».

فرحتُ أتذكّر، وكأني لم أسمع نداءه تابعت بشرود:

– كان الليل حالكاً جداً آنذاك وكلنا نيام في غرفة واحدة.. أبي... أمي.. وإخوتي الستة.. وكأيّ ولد في الكون كنت أشعر بحاجة إلى التبّول فخرجت إلى المرحاض.. عثرتُ في العتمة على

حذاء أمي الكبير.. الكبير مثل سفينة... فارتديته وخرجت وأنا أموت نعاساً إلى المرحاض المعتم العتيق والذي لا يمكن الوصول إليه إلا بعد قطع (الحوش) الصغير الملاصق للغرفة...

في تلك اللحظة بالذات، سمعت (خبطات) قوية مدويّة على الأبواب.. وأصوات رجال.. صراخ أبي.. فاحتبستْ أنفاسي في العتمة واحتبس البول رعباً.. أزيز رصاص متواصل.. متواصل عويل أمي ميّزته.. استغاثات... بكاء أخي الصغير.. ميّزته أيضاً.... توسّلات أمي كانت آخر ماسمعتُه... ثم خرستْ كل الأصوات دفعة واحدة.. وهمدتْ... فعبرت الحوش في العتمة وأسرعتُ إلى الغرفة متخيلة (الغول) سينقض عليَّ... كانت أوصالي ترتجف توجُساً.. خلعت حذاء أمي الكبير وسرت حافية أرتعد.. أشعلت قنديل الكاز كما علّمني أبي فوجدتُ الغرفة ساكنة... لكن مليئة ببطون كل فرد في أسرتي وأحشائهم المبتورة وأعضائهم المبتورة وأعينهم المرشوشة المتساقطة ودمائهم السائحة كنهر...

ميّزت أبي من بنطاله الرث وميّزت جيداً رأس أمي المفصول عن جسدها... كان فمها مفتوحاً عن آخره ووجهها بلا عيون.. ولم يتسنَّ لي الوقت لكي أبكي فقد كنتُ أرتعد... لم يتركوا لي أحداً.. ولا أيّ أحد.. لم أبكِ... كنت أرتجف لعويل القنابل الخارقة والرصاص... كانتْ الحرب... فجأة وجدتُ وجهاً معتماً، أفظع من الغول الذي سمعتُ حكاياته «هجم عليَّ وسط الدمار وركام الرؤوس والأعضاء المبتورة والجدار المتهدم وركام الحجارة... ألقاني فوق الأتربة بهمجية واعتدى عليَّ بوحشية لا يمكن أن أنساها ولا أنْ تمحى من ذاكرتي.. وكان يردد وهو يلهث كثور «لن أقتلك... وعندما تكبرين تذكري جيداً بأن (س... ر....) هو الذي فعل ذلك بك».

أنتابني ألم شديد في رأسي بعد أن ألقاني فوق حجر.. وكنتُ أحسّ بمغص شديد.. وكانت الأوجاع تنبع من جسدي الصغير بأكمله.. صرختُ من حدة الألم.. واختلطت الدماء بالدماء بالدماء.. برأس أبي المقطوع قريباً.. بالقذارات والأتربة والدمار وصوت الرصاص.. كانتْ مجزرة.. ثم رأيتُ ماتبقى من الجيران يرحلون.. فرحلتْ وراءهم.. وكنتُ كلما التقيتُ بأناس، تبعتهم والتحقت بهم حتّى يضيعوا عني وأضيع عنهم... لم أكن لأجد كسرة خبز.. ثم وجدتُ سفينة محملة بهم متجهة إلى قبرص... تحت جوانح الليل.. فارتميتُ بينهم في غفلة منهم.. ثم ها آنذا.. صمتتْ الحرب بعد ذلك بوقت طويل... طويل... طويل... طويل... طويل... لكني صرتُ هنا حيث تراني.. أبيع الهوى للرجال العابرين... لست وحيدة... كلنا نعيش في هذا البيت، نطيع أوامر معلمة مسؤولة عنا...

نهض من الفراش، حيث كان يسند رأسه إلى ظهر السرير ...شدَّني من ذراعي بقسوة، فخيّل إليّ بأنه يقتلع ذراعي.... لم يمنحني فرصة لكي أذرف دمعة واحدة... منذ زمن بعيد لم أذرف دمعة واحدة.

ألقاني فوق السرير وراح يربطني بالحبال... لم أجرؤ على قول «لا» فقد اعتدتُ الطاعة والإنصياع التام.. هكذا توصينا معلمتي دوماً... لكني تساءلت في نفسي.. كيف تعلّم كل هذا العنف.. هل هو من هواة أفلام الرعب.. قالت معلمتي أنْ أفعل كل ما يرضيه لأنّه ثري... بعد أنْ

ربطني جيداً على السرير .. راح يجلدني بحزامه فأتأوّه ألماً وأتأوّه.. حتى نفر الدم من أماكن ما في جسدي بينما تورّم جلدي وازرّق لونه... ورحت أستغيث إليه بكل لغات الدنيا ليرحمني من هذا التعذيب لكنّه لم يكن ليسمعني فقد انقلب بلحظة إلى وحش مفترس.. وفهمت بأن هذه المشهيات تسبّب له لذة خاصة.. لأول مرة، منذ زمن بعيد... تراءى لي رأس أمي المقطوع وأرجل أبي المبتورة وبكيت.. بحرقة كبيرة وأنا أتوسل إليه لأني أتألم بما لا يطاق... كل شيء كان موجعاً جداً... وتورّم جسدي... وعيناي.. وسال الدم من فمي.. وكان يردّد بأن ذلك يشعره بلذة خاصة.. تركني مربوطة إلى السرير حتى الصباح بينما يفك حبلي بالموس في الصباح، قال:

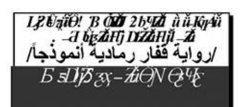
– اسمعي... اسمي (س...ر ...) وسأعود الليلة.. قولي لمعلمتك بأنك محجوزة لي، ولا أقبل بسواك...

صفق الباب بشدة.. فأصدر دوياً هائلاً في روحي وكياني...

وانصرف.. فعامَتْ الغرفة في سكون لم يقطعه شيء سوى نباح كلاب قادم من بعيد...

□□□

قراءات ... قراءات ... قراءات



بعد أن ننتهي من قراءة رواية"قفار رمادية" للروائي السوري سليمان كامل(1) ، سنكتشف أن عنوان الرواية مليء بالإيحاءات والدلالات السيميائية التي تشير بشكل واضح إلى البنية المضمونية لهذه الرواية، فعنوان هذه الرواية هو المفتاح لتجسدات الفضاء المكاني المقفر الكئيب، الحزين الشاسع بصحرائه، هذا الفضاء الذي تتحرك فيه شخوص الرواية حالمة بالحرية، والنور والخير والجمال، لكنها ستصطدم بهذا الفضاء الخاوي، الملفّع بصحراء قاحلة ملتهبة، عندها تتوه حزينة وتتشرد حاملة يأسها واغترابها القسري، وفواجعها.

يبتدئ الفصل الأول بالوحدة السردية الآتية:

((الريح وانية مسكونة بروح الصحارى الكبرى، والسماء مغرقة في الزرقة، تلطم صفحاتها الصوفية أسراب العصافير المهاجرة إلى خليج/سرت/ أو متاهات رمال الجنوب، حيث تركن الواحات المنعزلة كأنها تكايا الدراويش على الدروب المقفرة.)) (2) .

ومن فضاء مدينة دمشق يسافر بطل الرواية قدامة صقر حاملاً ذكرياته ميمماً صوب طرابلس الغرب، ويدخل فضاء هذه المدينة مدهوشاً، وعلى الرغم من دهشته الأولى لاكتشافه المدينة، فإنه يحسّ إزاءها مباشرة بالحيادية والغربة: ((كان قدامة صقر يتأمل هذا العالم مشدوهاً، كأنه ملقى في يباب. يحسّ بحيادية غريبة إزاء هذه الأشياء التي تمرّ أمامه. حملت إليه هذه الأسواق والمرتسمات روح المشرق، شعر بأنه يطفو فوق العباب البشري في سوق/الحميدية في مدينة دمشق/(3) ، الروح ذاتها التي كمنت هناك تخرج اليوم من مغاور ذاكرته لترتطم في صخور لا شعوره)) (4) .

قدامة صقر المتقد حسّاً وطنياً وقومياً، المؤمن أن بلاد العرب هي وطن كبير لكل أبنائه، المتشبع منذ نعومة أظافره، إخلاصاً وولاءً وحباً للأمة العربية، لا فرق عنده بين مدينته التي ولد فيها، أو أية مدينة عربية يصلها، سرعان ما تتكشف له الحقيقة فاجعة، ويصدمه شرطي بالسؤال الإداني:

((شنو تشبح توا؟

أشبح هذا البناء الشامخ.

- أنت مذكري؟.

- لا لست أدري أنا عربي من المشرق.

قلّب شفتيه الضخمتين بازدراء وقال:

- كلكم سوا جايين ترتزقون.)) (5) .

إذاً القضية الكبرى التي كانت تهمّه وتؤرقه في حلّه وترحاله، وأحلامه الثورية، لا تساوي هنا شيئاً، فهو مدان من هذا الشرطي، لأنه يعاين مدينة هذا الشرطي، الذي يكره الغرباء العرب من غير قطريته، والدخلاء غير العرب، يكرههم كلهم، باعتبارهم مرتزقة: ((كلكم سوا جايين ترتزقون)) .

فهذا الشرطي الفاقد لانتمائه القومي لا يفهم من قدوم هذا العربي الوافد إلى بلاده، إلاّ غاية واحدة: هي غاية الكسب، والارتزاق الرخيص.

وستنطفئ أحلام قامة صقر في هذه الصحراء الرمادية الشاسعة الكئيبة، وستتكسر صفصافاته، وكل نضالاته القومية السابقة، فما جدوى أن يُسجن سابقاً حبّاً في عروبته، وانتمائه المطلق إلى هذه العروبة: **((شعر/ قدامة صقر/ بشيء مقدّس ينسحق في أعماقه، شيء سقاه بنضالاته وتقياته الزنزانات من أجله.. إنه عربي.. رسالته الخالدة سيظل وفياً لها إلى نهاية عمره. أربكته المفارقات بينما يطرح وبينما يمارس. وحل الإقليمية ما زال في الأرض العربية ماثلاً وهمس في أعماقه(كم نحتاج نحن الطليعة إلى كل مطارق التاريخ حتى نصقل نفوسنا ونزيل التخوم فيما بيننا) .)) (6) .**

في طرابلس الغرب يلتقي قدامة صقر بصديق شفيف حزين، طحنته المدن العربية التي وصل إليها، وهو الآخر مناضل قديم، ثوري وأيديولوجي عتيق، فقد مدينته لواء اسكندرون استلاباً وقهراً، فتاه غريباً في المدن الشاسعة الكئيبة، إنه المدرس

غسّان إسماعيل، الذي يحمل جرحاً عميقاً لن يندمل في كل المدن التي يصل إليها، وهاهو يصف المدينة وصفاً غير بريء، أو غير حيادي، لأنه لا يستطيع أن يتخلّى عن أيديولوجيا مسبقة، ترى في المدينة ترسانة من القبلية والعادات البليدة الفجّة، يقول: **((- هنا يا صديقي يتعلّب الإنسان كما يتعلّب السمك في توابيت العادة والعرف، تزحف إليه جدر التقاليد بكل فجاجتها فإمّا أن يختنع أمام طغيانها وإمّا أن تسحقه في ميسمها المقدّس: وويل لم يجرؤ أن يسيطر على ما أفرزته صحراء القبيلة من المحرّمات لذا أسمي هذه المدن مدن التدجين.)) (7) .**

وعندما يسأله قدامة صقر: **((- لماذا اخترت هذه التسمية دون غيرها من المسميات؟)) (8) .**

يقول غسان بأسى فاجع: **((- لأن المدن تغفو بعد العشاء وتُتنَجن الأحلام فيها وتصبح الرؤى رملية للساكنين الجدد.)) (9) .**

إنّ المتتبع للأعمال الإبداعية المعاصرة: شعراً ونثراً، سيلاحظ أنّ فضاء المدينة في هذه الأعمال ملوث، تتشظّى فيه الروح، وتعاني اغتراباً حاداً، ومن خلال هذا الفضاء يقوم الكاتب بتصوير علاقات التمزّق والضياع والنفاق، والرياء المقنّع بكثير من الدماثة، والودّ المصطنع القائم على المصالح الأنانية الشخصية والضيقة، فمعظم علاقات المدينة كما يصوّرها الإبداع العربي المعاصر تفتقد إلى الحميمية والنبل، حيث تبدو التجارة ورأس المال قيمة مهيمنة ومطلقة، ومتحكّمة في كلّ علاقات الأفراد فيما بينهم.

وفي المدينة العربية المعاصرة يكتشف الأديب **((أن كل شيء محسوب بزمن، وأن هناك عادات ومواصفات لا يستطيع أن يطمئن إليها بسهولة ويبدأ يحسّ بالفارق الضخم بين المجتمع الفقير والمجتمع الغني في المدينة نفسها، ولعلّ أشدّ ما يصدمه أن كل شيء يباع)) (10) .**

أمام صحراء المدينة الشاسعة، وإحساس الأفراد فيها بالاستلاب، ينهارون أرقاً وحزناً، فهاهو قدامة صقر لا يستطيع النوم في طرابلس الغرب إلاّ بعد تناول الحبوب المنومة. يقول لغسان إسماعيل:

((- ... اكتويت بنار الأرق، وانسللت تحت اللحاف لعلي أجرّ النوم إلى عينيّ العالقتين في مكان نزولي بالفندق ولولا رحمة الحبوب المنومة لداهمني الانهيار الممسوس.)) (11) .

وفي فندقه بطرابلس الغرب، يفقد شعوره بالحرية، ليبدو فضاء الفندق فضاء مصفّحاً معلّباً، يطمس في الذات الإنسانية مشاعرها النبيلة، ومن ثم ليتحول إلى مجرد رقم على هامش الزمن: **((حقاً أن الفنادق تسبب لي دواراً كبيوت أعشاش النحل يكتسحني فيها شعور بأني أستحيل رقماً أصمّ بين حجراتها المتعددة.لعل تربيتي الرعوية في الريف تتأبّى على التعلّب النمطي.)) (12) .** فضاءات المدن التي تتحرك فيها شخوص رواية "قفار رمادية" فضاءات صحراوية خانقة، ولا يعادل قسوتها إلاّ خواء الشخوص الإنساني، وأحزانهم المستنفرة دائماً، وعلى الرغم من قساوة هذه الفضاءات، فإنّ الشخوص مجبرة على أن تجترّ مأساتها الفردية والجمعية داخلها، فغسان إسماعيل مصاب بالربو الحاد، ومع ذلك نجده مضطراً للعيش في فضاء تتكاثر فيه كل الأسباب المهيّجة لهذا المرض: **((هبّت ريح صحراوية محمّلة بالرمل الناعم، امتلأ الجو بالغبار، أخفى المارون رؤوسهم بأيديهم ولاذوا كالجرذان خلف الزنقات والواجهات. مرت هنيهة استنقع فيها الزمن. وكاد غسّان إسماعيل الذي يعاني من الربو أن يختنق. جحظت عيناه وانتفخت أوداجه. انجلى الموقف عن شوارع مكنسة وأوراق شجرات الكينا هاربة من أمّاتها وعصافير صغيرة تقفز من جديد بين الأعمدة الكورنثية ومقرنصاتها. تنفس غسان إسماعيل الصعداء، زال احتقان وجهه واعترته نوبة من الضحك المتعش نبهت الجالسين.)) (13) .**

وفي فضاء المدينة المعاصرة تتجسّد القطيعة المعرفية، بين ما تعلّمه الفرد من نظريات فلسفية وجمالية، وأخلاقية، من خلال رحلته المعرفية الطويلة في بطون الكتب، وبين ما هو واقع معيش، حيث الفضاء مليء بالاستلاب والقهر، والأحلام والمنى التي لا تتحقق أبداً، يقول غسان إسماعيل بأسى لقدامة صقر، وهما على عتبات الحزن والمرض واليأس: **((- كل ما تعلّمته في الكتب لم يكن إلاّ تجريداً وهيكلاً منخوراً لا يلامس إلاّ الصورة الباهتة عن هذا الوجود. أمّا الذي عانيته في صلصال الحزن والاستلاب ومرارة الجوع والقهر والجلاء عن الأرض الملوعة فهي الممارسات الحقيقة التي أجرف منها فلسفتي، وإسقاطاتي على العالم.)) (14) .**

ولا تتأذّى الشخوص من فضاء المدن البعيدة التي تصلها فحسب، بل تتأذى من شخوص أخرى تنتمي معها إلى مدينة واحدة، فمواطنو قدامة صقر وغسّان إسماعيل المشارقة الذين يصلون طرابلس الغرب، تتفسخ قيمهم، ويصبحون عبيداً لحفنة من الدنانير، ويصبح المال بالنسبة إليهم غاية وقيمة، وأساساً لكل علاقاتهم الاجتماعية والإنسانية، ويتحوّل المال **((إلى قيمة مطلقة ذات طبيعة كمية. وبانحسار القيم الكيفية، وإحلال القيم الكمية التبادلية مكانها، انكمشت العلاقات الإنسانية الداخلية بقدر انكماش علاقة الإنسان بالأشياء، وحلّت مكانها علاقة وسيطة متشيئة، علاقة بقيم تبادلية كمية خالصة، يتحكم فيها اقتصاد السوق وليس المنفعة الفردية الحقيقية.)) (15)** . يقول غسان إسماعيل عن حالة التفسخ والتشوّه التي أصابت مواطنيه المشارقة اللاهثين وراء المال: **((ستظلّ سكاكين المضايقات تشحذ أعصابك وأوتار قلبك حتى تصير قيثارة حبلى بأنغام الخيبة. أفلا يرهف حسّك أن ترى الناس الذين عايشتهم في المشرق يتحامونك.**

إنّ سراب الغنى اللاهث يبعج قيمهم فيتفسخون تحت حوافر المذلة والمهانة لتحويش حفنة من الدنانير.)) (16) .

ومن خلال هذا الفضاء الملتاث بشهوة المال، الغارق في الجوع والجهل، يُبرز السارد رؤيته الإيديولوجية لمكوّنات هذا الفضاء، والتي هي رؤية معادية للمدينة العربية بقيمها وأعرافها، وعموماً فقد اتخذت المدن في الأدب على شكل مرايا تعكس مواقف المبدع الأيديولوجية، سواء أكانت هذه المدن عربية أم غير عربية.(17)

فالراوي يريد أن يؤكد رؤيته الأيديولوجية الآتية: إنّ تبدل الأنظمة السياسية في المدينة العربية من ملكية إلى جمهورية دستورية، أو إلى أية أشكال أخرى لا يغيّر من طبيعة المدينة، بأعرافها من جهة، وبممارسات سلطاتها من جهة أخرى، ففي كل الأحوال والمتغيرات السياسية الجديدة التي تصيب المدينة العربية، يظلّ فضاؤها العربي مسكوناً بالرهبة والخوف، ويوضّح المقطع الآتي هذه الرؤية الأيديولوجية التي ستسكن مفاصل السرد بوحداته السردية المختلفة في معظم حوادث قفار رمادية وفضاءاتها المكانية والتاريخية:

((الصبيّا في الزنقات الرمادية يتعثّران في تجوالهما، تراءى لهما قصر منيف تحيط به حديقة واسعة وأشجار إفريقية، قال

قدامة صقر متسائلاً:

- ما هذا يا غسان؟

- أخفض صوتك. إنه قصر الملك، وأصبح الآن قصر الشعب.

- لماذا أخفض صوتي مادام أصبح قصر الشعب؟

جملق غسان إسماعيل في ملامح شرطي ذي وجه محروق، ألهبته شمس فزان، يحمل مسدساً على جنبه، ويتهادى في مشيته في صلف وعنجهية فهرول مبتعداً عنه.)) (18) .

ومع نمو السرد نلاحظ أنّ الأيديولوجيا تصبح بنية رئيسة متنامية، تتوالد الأحداث من خلالها، وتتحرك الشخوص، معبّرة عن طموحاتها وتخيّلاتها، حتى أنها تهيمن كخطاب معرفي على كثير من الخطابات الفكرية والرؤيوية الأخرى في الرواية، وتصبح بنية مقصودة لذاتها في وحدات سردية كثيرة. تقول إحدى شخصيات الرواية(صبغية التومي) ، معلنة أيديولوجيتها تجاه نظام سياسي تؤمن به وتعتنقه: **((روح الثورة الجديدة حطمت الحواجز القديمة، مزقت الحجب الكثيفة وعناكب الإقليمية ليسطع اللهيب فتحرق الأكواخ والمراحل ونؤكد مقولة شركاء لا أجراء ونزحف بكل الحقد الطبقي ونرسم الفجر الجديد والشفق الأخضر وقد أصبحت في اللجان الثورية موجهة منصهرة في مد الجماهيرية التي تزيل التكلسات الاجتماعية المتخلفة وتحتضن الثوريين الحقيقين وتصفع الضمور التاريخي.)) (19) .**

وها هي الصور والتداعيات تتلاحق أمام مرأى الأيديولوجي قدامة صقر معلنة سخطها الأيديولوجي على شخصية سياسية يراها قد عقدت اتفاقيات مذلّة ومهينة للأمة العربية، ومن خلال هذا السخط يصبح الخطاب الروائي خطاباً أيديولوجياً مباشراً، يهدف بالدرجة الأولى إلى تثبيت ونفي مقولات يؤمن بها الراوي ويعتنقها، أو يرفضها ويستهجنها:

((يقلّب قدامة صقر مجلة ناصلة الحروف، السادات يعانق الإرهابي(بيغن) صاحب مجزرة دير ياسين ويصافح العجوز(كولدا ماير) ويشدّ على يد(موشي ديان) ، ويضع إكليلاً من الورد على ضريح الجندي(الإسرائيلي) . أحسّ قدامة صقر بغثيان يمزّقه وميل إلى تقيؤ ذاته بتسلقه، حاول أن يبعد الحروف والصور الوغدة لكنها ظلت تتساقط داخله كالوحل النتن، شعر أنه ملقى في اليباب(....) ونهر الزمن العربي يبكي في خيبة، موجاته، تشنجاته الباكية تثير الرعب المغولي، رائحة عصور الانحطاط والأحقاد الصليبية تزحف إلى الفجر العربي)) (20) .

إنّ البنية السردية للرواية، ومجمل الخطابات الفكرية والأيديولوجية التي تحتفي بها هذه البنية تشير إلى زمن كتابة الرواية- الذي لم يدوّنه الكاتب علناً في روايته-والذي جاء بعد توقيع السادات لمعاهدة السلام مع بيغن في كامب ديفيد، وبعد كثير من المصائب التي أجهضت الثورة العربية، ولذا فإنّ كثيراً من الإشارات الأيديولوجية تحيل على واقع زماني ومكاني عايشته رواية"قفار رمادية"، ونهلت منه، وأدانت سقوطه، وعبثية الفعل المغاير والمغيّر فيه وعدم جدواه، وهنا يمكن القول إن: **((الرواية في جلها أقامت علاقاتها الوثيقة مع الواقع، بل أن مجادلتنا لابدّ أن تقودنا إلى الاعتراف بأنها كانت في نشأتها ومراحل نموها الأساس مرهونة ومقيدة بالزمن ببعده التسلسلي التاريخي.)) (21) .**

ويظهر البعد الزماني مجسّداً الحدث وسيرورته، وذلك من خلال إشارات تاريخية واضحة إلى مقتل الفدائيين الفلسطينيين بعمّان في أيلول(الأسود) ، واستشهاد الفدائيين اللبنانيين إبّان الاجتياح الإسرائيلي للجنوب اللبناني. يقول معين قاسم:

((أنضجتني أفكار الرفاق الذين احترقوا على روابي عمّان وفي الأرض المحتلة الملوعة التي خدش جمالها البغاء الصهيوني أو الذين ترمدوا في جنوب لبنان وماتوا في القهر والعراء.)) (22) .

وها هو معين قاسم يؤرّخ لأزمنة مأساته، وتسلسلها التاريخي منذ سجنه حتى وصوله إلى طرابلس الغرب: **((- سجنت ستة أشهر في زنزانات الانفصاليين في المزة، رحلت بعدئذ إلى القاهرة، مكثت زمناً متبدداً فيها، وانتميت بعد الهزيمة الحزيرانية إلى فصائل المقاومة الفلسطينية وخضت معارك ضارية ضد الصهاينة، حوصرت في أيلول الأسود على مشارف عمّان ومات رفاقي على(دوار مكسيم) وأسرت في أقبية الانعزاليين وما زالت تخبطات رفاقي المحتضرين تقرع مسامعي وتنقر في دماغي وأخيراً ألقى بي القدر إلى هذه المسالك إلى سراب الصحاري.)) (23) .**

وإذا كان الخطاب الروائي يدين الزمان التاريخي من خلال رؤية الأبطال الأيديولوجية، فإنّ هذه الإدانة تصيب المدينة وقاطنيها، وفق سخرية من طقوسهم وعاداتهم، ، إذ تبدو أيام هذه المدينة رتيبة وموحشة كئيبة، وبخاصة في أيام الجمع، إذ تقفر الشوارع ويهبط الأسى(24) ، ومن خلال هذه الرؤية المعادية للمدينة، تتقمص معين قاسم رغبة هائجة وشديدة لاغتصاب المدينة:

((يسوطني حنين مهووس إلى التنزه واغتصاب المدينة وتقري عريها الحقيقي)) (25) ، على أنّ هذه الرغبة في اغتصاب المدينة تعلي في البعد التخيلي والرمزي النفور من علاقات هذه المدينة وقيمها، ومؤسساتها، وتركيبتها السياسية والاقتصادية، المدينة الزمنية المحصنة بالقداسة الزائفة، والخوف والذل، وافتقاد الأمان والحريات العامة، ويجسّد معين قاسم نفوره من هذه المدينة قائلاً:

((كان يبتغي مني أن أظلّ مزدوجاً ومهاناً أمام المياسم المقدسة والمعتقدات الخاصة. كنت دوماً أحلم بحرية المعتقد والجهر بما أؤمن به، الحرية البعيدة عن الازدواجية، إنّ عقد الخوف تظلّ من قيعان الذل وقد سمرّتنا عصوراً في مستنقع الخور والضعف. لماذا هذا الصمت الهمجي، نكاد نفقد توازننا لأننا ما زلنا مزدوجين وباطنيين.)) (26) .

وفي فضاءات رواية قفار رمادية بمدنها وصحاريها وقراها، يعاني الناس من ازدواجية في القيم والمواقف والرؤى، فهم يتسترون بسجف الدين والأخلاق الفاضلة ظاهرياً، وعندما يهبط الليل يهرولون إلى ارتكاب المنكرات، يقول قدامة صقر عن والد معين قاسم:

((كان غريباً في أطواره، يصلي طوال النهار ويسكر حتى آذان الصبح، ينذر بالموت ويتشبث بالحياة.)) (27) .

إنّ هذه الازدواجية السائدة في علاقات الشخوص فيما بينهم من جهة، وبينهم وبين ذواتهم من جهة أخرى ناتجة عن مسايرتهم لعادات مدنهم ومنظوماتها العائلية والفكرية، وخوفهم من الاصطدام بها، هذه المسايرة التي تقوم على الرياء والنفاق الاجتماعي، وهذا **((الرياء الذي ترتكز عليه المسايرة يؤدي بصورة تلقائية إلى تغذية الروح العدوانية التي تظهر خاصة في**

الاستغابة، أي في النيل من سمعة الآخرين.)) (28) .

على أنّ الخطاب الرواني يفلسف بعض حالات الإزدواجية هذه وفق رؤية أيديولوجية خاصة، إذ يراها ناتجة عن الخوف والاضطهاد ومحاكم التفتيش التي غصّت بها سجلات التاريخ. يقول قدامة صقر لمعين قاسم:

((- أستميحك عذراً إن كنت ألقتك حقيقة مرعبة، وهي أنّ المترمدين في زوايا التاريخ من أجل حقائق اعتنقوها كانوا في فترات كثيرة مزدوجين وباطنيين يخفون تطلّعاتهم الصافية للوجود خيفة الاضطهاد المعتقدي. فالسحل والذبح الجماعي ومحاكم التفتيش كل هذه الجرائم كانت تقترف باسم امتلاك الحقيقة وتكفير الآخرين وغالبية القطيع هي السائدة دوماً والأقلية المتنورة الثائرة تتخذ ستار(...) التقية والازدواج لتحافظ على بقائها.)) (29) .

بالإضافة إلى خطاب الأيديولوجيا الموجّه لآلية السرد، وتحركات معظم الشخوص، فإنّ رواية "قفار رمادية" تحتفي بالحزن واليأس والخيبة والفجيعة والاغتراب، وتفرد لها أمكنة شاسعة. ويبدو أن مرحلة اليأس والهزيمة تجذرت في الرواية العربية، منذ دخول المجتمعات العربية مراحل الهزيمة والتفتت، والصراعات البدوية والقبلية والطائفية، وطغيان القيم الاستهلاكية والهجينة على القيم الثقافية والحضارية، والانهيار الكبير لمعظم العلاقات الإنسانية، واستبدالها بعلاقات سلعية واستهلاكية آنية، يضاف إلى ذلك تدهور بنيات المجتمع العربي حضارياً وثقافياً وإنسانياً، وما رافق هذا التدهور من أمراض ولوثات وتشرذمات سياسية وقطرية في كيانات الوطن العربي الواحد، زد على ذلك تخريب بنية الدول وهيكليتها من الداخل، وذلك باستفحال الأمراض البيروقراطية وتفشيها من تعقيد وروتين وغش وسرقة ورشاوى ومحسوبيات، ونمو خطاب الديكتاتورية قمعاً وتخريباً لمقدرات الأمة واقتصادها، وتعطيل للقوانين الجمعية الشرعية، وإحلال القانون الشخصي الفردي المتجاوز بدلاً منها، القانون الذي يستمدّ قوة تجاوزه وفرديته من سلطة القبيلة أو الطائفة أو العشيرة، أو التجمع السياسي، والتمركز المالي والاقتصادي، يضاف إلى ذلك

شعور الفرد أنه مستلب أمام وضع اقتصادي خانق يفرض عليه سطوته، فيحوّله من مبدع وفعّال إلى شخص معطلّة طاقاته في البحث الدائب عن أبسط متطلبات الحياة من مأكل وملبس، مع ملاحظة أن هذا الوضع الاقتصادي المتدني، يرتبط جدلياً بالبنيات السياسية التي يمكن اعتبارها السبب الأول في الاستلاب الاقتصادي، وعبر سيرورة الزمان **((كان العامل الاقتصادي والعامل السياسي يشكلان أكبر دوافع الاغتراب في البحث عن الجذور(..) وإن كان العامل السياسي هو المحور الأول في ظاهر الأمر، أو بمعنى أدق الاستبداد السياسي)) (30) .**

أمام هذه المظاهر التي أصابت المدينة العربية الحديثة، يأتي الخطاب الروائي العربي ليحتفي بالفجيعة والغربة احتفاءً خاصاً.

إنّ رواية "قفار رمادية" من أكثر النصوص الروائية العربية تجسيداً للحسّ بالفاجع والاستلاب، وفقدان الأمل، فشخوص هذه الرواية مجهضون في حلمهم وترحالهم، وهم لا يحققون في رحلتهم الحضارية ما يصبون إليه من حب وعيش كريم، وسلام وطمأنينة روحية وجسدية، فغسان إسماعيل يفشل في اختيار الزوجة الحلم، والغاية الجمالية التي فتش عنها طويلاً، وعندما لم يجدها يتزوج من امرأة لا يحبها. يقول لصديقه قدامة صقر: **((- أنا متزوج يا صديقي ولي خمسة أولاد أكبرهم في السادسة عشرة من عمره أصغرهم يحبو ويتلعثم بالحروف. لكنني لم أمتلك الأنثى التي كنت أبتغيها لهذا تزوجت متأخراً.))(31).**

وقدامة صقر يعيش فراغاً رتيباً وموحشاً، وتتوق أحلامه الجامحة إلى أنثى حقيقية، لكن هذه الأحلام سرعان ما تتحطم على نتوءات الواقع الحادة. يعبّر عن فشله في إيجاد المرأة الشفيفة قائلاً:

((- كل منا يتوق إلى أنثاه الحقيقية التي ينمنم حولها الأحلام غير أن الأقدار ترسم خلاف ما نتوخاه فتصبح أحلامنا كسيحة وتمسخ في رتابة الليالي الزوجية. نتمنى عبثاً لقاءات أنثى أحلامنا التي هربت إلى الماضي تاركة خلفها طعمها الخاص ونسائم شفيفة من الذكرى وغلائل متوهجة تنساب في مخيلاتنا.)) (32) .

ومعين قاسم، تمنحه الصحراء الليبية امرأة نبيلة سمراء جميلة، لكنّ وحش الغربة، لا ينفكّ ينخر مسام روحه، فشجون المشرق في الأردن وزنزانات الانعزاليين في لبنان تهبط على روحه فتمزقها، فيلوذ بالصمت والبكاء ثم ينفجر ضاحكاً بهستيرية(33) ، وعلى الرغم مما تقدمه زوجته السمراء الجميلة(مبروكة بوعيشة) من رعاية وحنو، فإنه يعيش غربة في فضاء لا يتآلف معه، ويعتبره جحراً، تُسجن النساء فيه، متسربلة بعبوديتها. يدين معين قاسم هذا الفضاء قائلاً:

((- تعوّدنا على حياة العزلة. كان الناس ينحجرون في بيوتهم، المرأة توصد بابها ولا تفتح إلاّ لزوجها حتى أضحت جزءاً من أساس البيت ومواعينه. استعادت على القهر الإنساني والعبودية للرجل الذي يتزوج بأمر الشرع أربع نساء دون أن تبدي احتجاجاً إلا بجملة معهودة(الله غالب) .)) (34) .

وقدامة صقر هو الآخر يرى أن هذا الفضاء مسكون بالعزلة، إذ يعبّر عن رؤيته الرافضة لهذا الفضاء، بالإشارة إلى سكانه الذين يوصدون أبوابهم أمام نوافذ العالم والحضارات، يقول:

((حقاً إذا تعوّد الإنسان على الانجحار وأوصد كهفه الروحي أمام العالم فإنّ الذات تمتلئ بقيح العزلة والنظرة المواربة للأشياء.)) (35) .

من المعروف أنه عندما يصيب اليأس والإحباط الكائن الإنساني، فإنّ الروابط الإنسانية والأخلاقية

بينه وبين مجتمعه تتلاشى تدريجياً، بحيث ينفصل عن هذا المجتمع، ويعيش وضع المغترب عنه، وتزداد القطيعة المعرفية بينه وبين مجتمعه، فيلجأ إلى الذات الفردية ووعيها، ومخزونها التاريخي والرمزي والمعرفي، ثم سرعان ما ينفجر هذا المخزون على شكل أحلام وطموحات، وإشراقات نيّرة تارة، وحزينة حزناً مدمّراً تارة أخرى. وهاهو قدامة صقر وعبر استرجاع شفيف لذكرياته يرسم لوحات مأساوية، حيث جدران الاغتراب تضغط على صدره، وقهقهات ذكرى شخص مات منذ ربع قرن تحاصره، والرصاص يخترق صدر صديقه((حميدان)) في إحدى التظاهرات النضالية، والمدّ الأسود يتسرب من دهاليز ذاكرته، فتنفجر بخراب أساها، حيث يحضر الزمن المشؤوم حاملاً جثث الأحبة: الصديق والأخت والأم، ويحدده الراوي بيوم الأربعاء، ويطلق عليه اسم اليوم التعيس.(36)

وأما انثيال الذاكرة لمخزون أحزانها وأوجاعها، يقرر قدامة صقر الخروج من كهوف عزلته، وسجنه الروحي، فيخرج بعيداً إلى فضاء شاسع، يحدده الراوي بحديقة((فشلوم)) ، المتنزه الشعبي الرحب المستطيل بأشجاره الاستوائية الأخاذة، ونوافيره

المتلألئة بأطياف الكهرباء، مشكّلةً قوس قزح مائي، ومع ذلك سنلاحظ أنّ فضاء هذه الحديقة الجميلة لم يساهم في إخراج الشخصية من كهوف أحزانها. فإذا كان الروائي أثناء تشكيله للمكان يعمل على **((أن يكون بناؤه له منسجماً مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنّه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها)) (37)** ، فإنّ أبطال سليمان كامل غرباء في أمكنتهم، إذ ثمة قطيعة بينهم وبين أمكنتهم، يُنفى من خلالها تبادل التأثير بينهم وبين المكان الذي يقطنونه، والسبب أنهم في تركيبتهم النفسية قلقون ومُحبَطون، وفاقدو الثقة في مجتمعاتهم ومدنهم، وهم غريبون بين أهلهم ومدنهم الأصلية التي نشأوا فيها، فكيف وهم في مدن جديدة عليهم، مغلّبة ومنغلقة على ذاتها بقيمها وقوانينها، حتى أننا نجد ومن خلال اغترابهم أنّ الجميل والمثير في هذه الأمكنة، يبدو رتيباً وموحشاً، فقدامة صقر يصل إلى حديقة((فشلوم)) ، وينبهر أمام تخطيطها الجمالي، بنافورتها، وطيوف أضوائها الملوّنة، وبدلاً من أن يبدد حالات الأرق التي تقمصته أمام هذه الحديقة الجميلة، فإنه يغصّ بالوحشة المباغتة التي تغتصب الروح، وتهتاج أحزانه. يقول الراوي واصفاً حالة قدامة صقر، وهو يلوذ بشجرة دفلى في حديقة((فشلوم)) :

((عصف به إعصار من الحزن المباغت وميل إلى البكاء الأخرس والشعور بالوحدة القاتلة، كان يتمنى أن يناطح الصخر ويرمي بجسده في هوة سحيقة ليسكت صوت هذا الألم الذي يحاصره.))(38).

على أنّ لهذه الأحزان أسباباً جوهرية عند الشخصية المركزية قدامة صقر، فهذا المناضل الثوري الذي يحلم بتقويم مسار أمته العربية، لتصبح متوحدة عزيزة منيعة، سرعان ما تهزمه السجون، واللوثات والأمراض الطائفية والقبلية، التي تنخر عظام هذه الأمة، يقول لصبغية التومي التي لم تفقد آمالها بعد:

((كنت مثلك في السادسة عشرة من عمري مراهقاً ثورياً أقتنص أحلام الوحدة العربية، وأحلم بتحرير الأرض المقدسة من رجس الصهاينة وأتوهج غبطة حالمة بعودة العرب إلى التاريخ المعاصر وتبرعم رسالتهم إلى الإنسانية فاكتسحني الجوع الطويل وضمّتني السجون وهتفت بكلمات كبيرة ومات الحلم بعد الهزائم والنكوص التاريخي إلى(.. ...) شرانق الطائفية وتعضيات عصور الانحطاط.))(39).

ولأن الشخوص تعايش واقعاً شرساً مُجْهِضاً في معظم حركاته، تجد نفسها عاجزة عن الفعل المغيّر أو المحرض، فتحزن جماعات وأفراداً، نتيجة خيباتها وعجزها، عندئذٍ تحاول أن تنشد خلاصاً فردياً آنياً، وكل بحسب تصوراته وقناعته بهذا الخلاص، فدبالى زوجة عدنان ورد تنشد هذا الخلاص بالتهتك الجنسي، ومعين قاسم يجد معادلاً موضوعياً لوحشة الصحراء ولأحزانه العميقة، ولإحساسه بدنو الموت نتيجة إصابته بالسرطان، عن طريق اعتبار الخمرة غاية عليا، ومراحاً تستريح فيه الروح في هذه الصحراء الشاسعة، وها هو يدعو أصدقاءه للاحتفاء بزجاجة كبيرة من العرق المشرقي(40) قائلاً:

((هلموا هلموا طهّروا مآسيكم بالنشوة والغيبوبة ولو لساعات خاصة. ترنموا بموسيقا الصحو. فجّروا ينابيع بلدانكم في صميمكم حتى يدومكم تيار المشاعر والأحاسيس المتحفزة فتصقل همومكم حتى تستحيل رماحاً مسنونة وبارودا متفجّراً وقنابل موقوتة رافضة للاستسلام وقتئذٍ تشمخون إلى معنى الموت في سبيل الفكرة والقضية.)) (41) .

فالخمرة بالنسبة إليه وسيلة جمالية، لتخطي الواقع وتجاوزه، واستحضار واقع حلمي، تشعّ فيه الأشياء والموجودات بصفاء بدائي غير مدنس، ولذا فهو ينشد هذا التجاوز عن طريق الغيبوبة بواسطة الخمرة.

وإذا كان تناول الخمر في إحدى حالاته نوعاً من الهروب الفردي، فإنه محاولة لجعل الشخص ينسجم مع ذاته، وذلك لنشدانه حالة حالمة يراها لا تتحقق إلاّ بالإدمان، يقول:

((- آه آه كم أحتاج إلى سكرة تغيبني عن واقعي وتعيد إليّ صفاء الأشياء، عريها وبدائيتها. أربعة أشهر ونيف لم أذق طعم عرق مشرقي، عرق مقطر من كرمة الجبال المشرقية.)) (42) .

ويرى ماير جروس(1963) أنّ **((تناول الشراب يمكن أن يعكس حالة مزاجية معينة تؤدي إلى الرغبة الجامحة في نشدان حالة من النشوة. فبعض المصابين بالاكتئاب قد يلجؤون إلى الكحول كمخرج لمشاعر الضيق التي يعانون منها.)) (43)** . وتأسيساً على مفهوم ماير جروس، يمكن القول إنّ رغبة معين قاسم الجامحة لمعاقرة الخمرة عائدة إلى مزاجية وحساسية مفرطة في حياته، فهو تارة يضحك بهستيرية حتى يكاد يستلقي على قفاه، وتارة يبكي وينتحب، وأخرى نراه منبسطاً في علاقاته الاجتماعية، متجاوزاً كل الحدود، ومرة أخرى ينعزل منطوياً على ذاته إلى أقصى حالات الانطواء. تقول عنه زوجته لصديقه قدامة صقر: **((- لا تؤاخذه على تصرفاته المتقلبة، منذ ست سنين لم أفهمه رغم محاولاتي في ذلك لكني أحبه بكل غرابته الوحشية ومزاجيته المرتجلة.) (44) .**

أمّا قدامة صقر، فإنه ينشد خلاصاً من أحزانه العميقة، متعدداً في وجوهه ومساته، فهو أحياناً يسافر صوب المدن والفنادق، وعندما يعتقد أنه وجد المدينة الآمنة الحلم، سرعان ما يكتشف أنّ سفره عبثي لا جدوى منه، وها هو يتساءل أمام صديقه غسان إسماعيل:

((- هل معنى ذلك سأبقى حاملاً بيتي على كتفي راحلاً من فندق إلى آخر في دنيا القلق والاغتراب ووحل الرتابة.)) (45) .

فالحياة في المدن خاوية ورتيبة، يفتقد المرء فيها إلى أبسط حقوقه، إنها صحراء يفقد الفعل فيها قدراته على العطاء والتغيير، إذ يدور صاحبه عبثاً، دون أن يحقق أية قيمة، أو غاية كريمة، لا على المستوى الفردي ولا الجمعي، يقول غسان إسماعيل عن عبثية العيش في المدن:

((- مثلك وقتئذ كمثل(كديش) يربط إلى ناعورة، وتكمم عيناه حتى لا يرى إلاّ خطواته، يدور ويدور في حلقة مفرغة حتى يشتهي الموت لا يأتي إليه، إلا بعد أن تتهالك أوصاله وتنفذ آخر طاقة له، فيُرمى كجيفة في الهاوية ويتفسخ تحت شمس مريضة.)) (46) .

وعلى الرغم من أنّ قدامة صقر يتوّهم أن السفر سيحقق له حالة ينتصر فيها على أحزانه، إلاّ أنه كان يهمس مكتشفاً حقيقة السفر الفاجعة، إذ لا يكون هذا السفر إلى جزر جميلة ساحرة، أو مرافئ آمنة أليفة، بل إلى أماكن موغلة في الفقر والجدب، وهاهو يجسّد حقيقة هاجسه وخوفه من هذه القفار البعيدة بشكل رومانسي، موشى بغلالة من اليأس:

((كانت أسراب الطيور المهاجرة تحلّق في الأجواء المضمّخة بعبير ربيع سريع الزوال وتتجه مسافرة صوب خليج سرت وإجدابيا والجبل الأخضر فتتبعها عيناً قدامة صقر في حسرة دامعة، وهمس في داخله:

- غداً غداً سنرحل مثلك إلى دنيا قصيّة وأماكن موغلة في أعماق القفار أيتها الطيور المهاجرة.))(47) .

وإزاء هذه القفار البعيدة، التي تجثم كابوساً على صدر قدامة صقر، فإنه يستحضر فضاء شفيفاً ومحبباً إلى قلبه، إذ يظلّ هذا الفضاء حالة حلمية وتخيّلية يطفئ فيه أحزانه، لكنّ هذه الحالة تبقى مُستحضرة على المستوى التأملي، لأنه لم يسافر إلى هذا الفضاء، بل لاحت إحدى علاماته الجمالية أمام شاشة الذاكرة، إنه الفضاء التونسي بخريفه المنعش: **((ونفحات خريفية منعشة تتسرب من صوب تونس عبر الشريط الأخضر محمّلة بزرقة البحر ونداوة خليج قابس.)) (48) .**

وفي أحيان أخرى يدمن على التدخين مسعوراً متهالكاً وشرهاً، علّ حالة العدمية والأحزان تنأى قليلاً عن الذاكرة، لكنه يكتشف أنّ هذا الإدمان ما هو إلاّ وهم بلذة سطحية عابرة يخلفها إحساس دوني ومدمّر، يزلزل بقايا الروح: **((أشعل قدامة صقر لفافته، شرع يمجّ بها كالمسعور، فهتفت صبغية قائلة:**

- إنك تدخن كمن يريد أن ينتحر أو أن ينتقم من شيء مستور في خباياه أو كمن شارف على النهاية فيتوخّى التهام الحياة الهاربة قبل غروبه عنها.

- أوه أوه ما أروع التقاطك للأشياء التدخين تسمر كمسوغ لوجودي. كم يتردى الإنسان في القزمية حينما تتجحر حياته في مجّات من لفافة التبغ المرّ أو وهم لذّة عابرة.)) (49) .

وفي إحدى حالات التجلي الصافية للثوري المخذول معين قاسم، يقرر أن ما يهزم وحش الغربة والأحزان، وما يعيد للرجل المغترب إنسانيته، وثقته بنفسه، التي شرخت منذ أيام الهزيمة، هو لقاؤه بالرجال الشرفاء الذين صمدوا معلنين أنهم لم يختزلوا بعد، على الرغم من كل مآسي أمتهم، إذ يحدد معين قاسم هؤلاء الشرفاء بالثوار، فعندما يحاصر اليأس قدامة صقر، وينهار فريسة العزلة والكوابيس، يذهب معين قاسم إلى مجموعة من الثوار، ويجلبهم ليعيشوا مع قدامة صقر في منزله الذي بدا قبراً حول روحه، ثمّ يقدمهم إلى قدامة قائلاً: **((هؤلاء هم الدواء الناجع والعصا السحرية التي تطرد الأشباح والسأم والعزلة إنهم ثوار مشردون عن كل أصقاع الوطن العربي، حملوا قضاياهم في قلوبهم وافترشوا كل تراب الأرض، جاعوا، عريوا، مشوا حفاة وقطعوا الفلوات إيماناً بغاية تنسجم معهم. ففي أعماقهم تكمن مآسي أمتنا الممزقة.)) (50) .**

وعموماً لا يتخلى الراوي وهو يتحدث عن حالات الأحزان والمواجع عن الأيديولوجيا، باعتبارها مبنىً فكرياً عاماً يسم مكوّنات الفضاء الروائي، على مستوى الزمان والمكان، وحتى الحلمي والتخيّلي، فها هو معين قاسم في غمرة أحزانه يبثّ خطابه الأيديولوجي، وهو يقف مترنحاً على ضفاف موجة من السكر: **((خيمت سكينة مقتولة بالفجائع والقلق. ارتجف معين قاسم ارتجافاً سويداوياً وأمسك الكأس ورشق بها الجدار(...) فتحطمت شظايا وتركت ندوباً(...) وجأر كذئب مجروح:**

- ابتهل ابتهل إليكم ألاّ تبكوا ماضيكم وتناجوا الطلول والأجداث بل تحدثوا عن المستقبل. أنتم ضمير هذه الأمة العربية وخميرتها فإذا تسرّب الدمار إلى هذا الضمير وهذه الخميرة فماذا يبقى إلا(...) الأوغاد والغادرون بشعوبهم.)) (51) .

على أن أحد البدائل الموضوعية الفاعلة ضد وحش الغربة واليأس في رواية قفار رمادية، هو الاحتفاء بجسد الأنثى، وإعطاؤه أولوية جدّ مهمة في بنية الفضاء الراوئي، إذ يحضر هذا الجسد فاعلاً في الحزن والخمرة، والأحلام والهذيانات، والتخيلي، وعلى حافة الموت، فقلما يخلو فضاء من فضاءات الرواية من هذا الجسد سواء أحضر بشكل رمزي، أو بشكل مادي، وحسّي شهواني، إذ تتأسس فضاءات رواية قفار رمادية على اعتبار أنّ المرأة معادلٌ موضوعيّ ليأس الرجال وخيبتهم، فيندفعون مسعورين لاحتواء جسدها، فالرجال في القفار والصحارى التي انفتحت عليها أحداث الرواية، يتعرّضون لحرمان وضغط جنسي شديدين، عندها تتدفع شهوانية الجسد ضاجة من خلال الفضاء الروائي، وذلك عبر تأملات وخيالات جامحة، لإقامة طقوس الجنس الاحتفالية، على أنّ **((الضغط الجنسي ليس هو وحده الذي يسوق الرجال والنساء إلى الفعل الجنسي، فالوحدة والفشل والإحباط، والكبرياء الجريحة واليأس تجد عزاءً لها في الإشباع الجنسي)) (52)** ، فعندما يهبط الليل الصحراوي بهمومه ومآسيه وشراسته، فإنّ الرجال يبددون وحشته بالاندماج الجسدي مع نسائهم، ويستعير الراوي تعبيراً عن شراسة هذا الليل المفردات الآتية: الخنزير- الرعب- اللهاث المحرق، وذلك في الوحدة السردية اللاحقة، وإذا كان رجال الصحراء يجدون أجساد نسائهم بديلاً عن هذا الليل، فإنّ قدامة صقر يتقلّب مكترياً بتأوهات حبيبته وحلمه السابق ديالي، التي انتزعها منه في المشرق عدنان ورد، وحملها معه إلى طرابلس الغرب، ثم أتت الصدفة وقذفت قدامة صقر ليكون مستأجراً غرفة صغيرة في بيت غريمه عدنان ورد، بعد أن ملّ حياة الفنادق الرخيصة، ويتعمّق الحس بالفاجع والمأساة من خلال الحرمان الجنسي، فالحبيب الصادق يتلظى بنار الذكريات القديمة، والعشيقة الحلم تلهث مندفعة لنداءات الجسد الوحشية:

((رعب كوني ينفذ إلى أعماق قدامة صقر حينما يلف الليل الصحراوي إلى طرابلس الغرب ويسجيها بلهاث محرق. المدينة تغفو الساعة التاسعة، والليل الخنزير يمتدّ أكثر من أوانه، الرجال يختلون بنسائهم ليبددوا امتداده ولهاثه. ديالي حلمه القديم تسحق كل يوم تحت نداءات الغريزة ودغدغات الجنس، تتصاعد آهاتها إلى مسمعه من خلال الثقب اللعين في الجدار الخشبي(...) النداء الوحشي يتسرب إلى كيانه فيفجر فيه الصورة المقبورة.)) (53) .

وفي الفضاءات السرية المغلقة، أو المحتجبة، تشتعل الأجساد، ويهجم وحش الجنس مسعوراً ظامئاً، فيطلب إرواء محللاً أو محرّماً، وعن طريق علاقات عاطفية سريعة، تتحقق معظمها بشكل عربيدي أو خاطف، نتيجة للحرمان والضغط، والبيئة المتزمّتة المحكومة على مستوى الظاهر بقوانين العفة والفضيلة، في حين أنّ واضعي هذه القوانين يرتكبون أكثر أنواع المحرمات فجوراً وشذوذاً في الفضاء المغلق أو السري. وفي المجتمع المنسجم مع ذاته تبقى **((المغامرات الغرامية طبيعية وجميلة عندما تكون التعبير عن اتفاق متبادل. ففي هذا المنظور تشكّل الحرية الجنسية مبدءاً(...) ، فالحرية هي أن تعبّر عن الحب بالحواس، وأن تكون طبيعياً من وجهة نظر طبيعية، وأن تكون على اتفاق مع الطبيعة بالسير الفعّال للكائن الطبيعي وبأن يكون متحرراً من الجرمية التي يحرّض عليها اشتراط ضاغط ضد الطبيعي.))(54) .**

أمّا في المجتمع المتزمت المنغلق على ذاته، فإنّ طبيعة العلاقات العاطفية لا تتحرر من الدونية، ومن الإحساس بكونها جرمية، لأنّها تجري في فضاء مرعب، مشبع بالخوف والحذر والريبة والتهتك والمتاجرة، بحيث يصبح الجسد سلعة، قبل أن

يكون قيمة جمالية، إذ لا يبدو اللقاء العاطفي تعبيراً عن الحب العميق الذي يشيع في النفس البهيجة والرضى والسمو صوب الكمال، بل يبدو تفريغاً جنسياً تحت ضغط الحاجة والكبت الملحين لدوافع الغريزة المستنفرة، ويستوي في ذلك الرجال والنساء كباراً وصغاراً، وها هو قدامة صقر يضبط فتى وفتاة في حالة تفريغ مسعورة:

((شعر بخشخشة على مقربة منه، فتح عينيه المبتلتين بدموع جمرية فرأى فتى في السادسة من عمره لوّحته شمس الصحراء، ترتشف عيناه في ضراوة شفتي فتاة في الخامسة عشرة تقريباً تلظت في جسدها سخونة الرمل، انتبذا مكاناً ظليلاً، كانا أشبه بحيوانين من الحيوانات البدائية منبهرين في عالم مأخوذ، يذكّران بالحشرات التي تسحق تحت الضرب ولا تترك ضمتها.)) .(55)

وعندما يفلسف قدامة صقر حالات عشقه الراعفة لديالى، فإنّ المناضلة الليبية صبغية التومي الحزينة لاستشهاد زوجها فوق هضاب الجولان، تؤكد أن اندفاع قدامة صقر نحو ديالى ليس إلاّ اندفاعاً ناتجاً عن فشله في الاستحواذ عليها، ومن خلال ما أضفاه عليها من قيم جمالية وشفيفة ليست عندها، فلو أتيح له الزواج منها، لتلاشت هذه الهالة الجمالية، ولأصيب بالقرف والسأم من أشيائها وجسدها، تقول لصديقها القديم في جامعة دمشق قدامة صقر:

((إنّ غرابة مذاقها وأشياءها لا تنبع من ذاتها بل مما أضفيت عليها من تبلورات خيالاتك وما حاكته مخيلتك الغنية من قوس قزح أنثوي على شخصها. لو أتيح لك الزواج منها لتلاشت غرابة طعمها واعتراك السأم بل القرف من أشيائها. المرأة جزيرة تظلّ موهومة ومفعمة بغلائل ورديّة حتى يسكنها الرجل فتتمزق الغلائل وتسقط الخيالات وينكشف العري.)) (56) .

وعندما ينفي قدامة صقر آراءها التدميرية لظاهرة حبه العميق قائلاً: **((لا. لا أريدك أن تمسخي طهارة تهويماتي ونقاء حبي)) (57)** ، فإنها تفجؤه بالحقيقة المرّة مؤكدة له أنه لا يحبّ إلاّ جسدها، وما كل هذه التهويمات الجمالية حولها إلاّ تعبير عن الحرمان الجنسي، فلو امتلك ديالى جنسياً لانتهت هذه التهويمات: **((- أية طهارة ممجوجة تعنيها؟. إنّ عبق الجسد تضوأ في خيالك في زمن ما والهبك بهذه الصور المكدودة. قسماً لو امتلكت جسدها مرّة واحدة لانبعجت كل تلويناتك الزائفة.)) (58) .**

وعلى الرغم من أنّ قدامة صقر المغامر المقتحم، المسافر دائماً، قد وصل جنسياً إلى عشرات الأجساد النسائية، إلاّ أنه ظلّ محموماً ومندفعاً هائجاً صوب امرأة بعينها، إنها ديالى التي لا يستطيع ضبط اندفاعه نحوها. يقول عنها: **((- لم أفهم حتى الآن لماذا أنا غريب بنكهة مشاعري وسلوكي. افترست عشرات الأجساد وتلظيت بوهج البرازخ الدافئة ورنوات العيون المغمضة واكتويت بتشنجات الجنس. ولم يمت مني هذا النزوع البكر إليها.)) (59) .**

ومع نمو السرد وتشابك أحداثه، ووضع الراوي الشخصية النسائية ديالى في بؤرة السرد، سيجعل

القارئ يُخرج ديالى من علاقتها الجنسانية الظاهرية إلى احتمالية وتعددية التأويل الذي تشير إليه هذه المرأة، فأحد هذه الاحتمالات القائمة هو اعتبار ديالى في المستوى الإشاري والرمزي رمزاً للثورة العربية المُجهَضة، ولكل الإحباطات التي أصابت هذه الثورة على أيدي أبنائها وجلاديها في آن.

فديالى المشتهاة دائماً، العبقة، الجميلة، الحلم البعيد، الذي يؤرق قدامة صقر المناضل الثوري المخذول، هي في إحدى خلفياتها الفكرية الوعي الثوري المتراجع، أو الثورة المجهضة والمغتصبة، فقدامة صقر لم يحصل عليها بالرغم من حبه العميق والصادق لها، بل حصل عليها عدنان ورد الذي صار بورجوازياً صغيراً، ثم بعد ذلك تنكّر لحلمها ومشاعرها وصفائها الرومانسي، فهي عندما تتحدث عن المعاناة والآم المدينة، يجيبها زوجها عدنان ورد:

((مازالت الرومانسية البالية تعشعش في كيانك فتنسجين نقاباً نديّاً من الطلاوة حتى على المساء المقيت الخانق.)) (60) . وعندما يعترض قدامة صقر على رؤية عدنان ورد، طارحاً مفاهيمه الثورية حول المصائب الاجتماعية، وضرورة تخطي الفرد لأنانيته ومصالحه الشخصية، ليكون عظيماً وفعّالاً في مجتمعه، يسخر عدنان ورد من هذه المفاهيم، ويعتبرها نوعاً من التوهم المَرَضي. يقول لزوجته ديالى ولقدامة صقر: **((يبدو أنكما تحدرتما من نبعة واحدة، نبعة التوهم المرضي الذي تخطته الصيرورة والممارسات الإنسانية. أمّا أنا فواقعي جداً لا أؤمن إلاّ بأحاسيسي المباشرة ومتعي الآنية.)) (61) .**

لقد احتفى الخطاب الروائي العربي المعاصر بشخصية المرأة، وأخرجها في كثير من الأحيان من مجرد كونها شخصية عادية تساهم في نمو الحدث، إلى اعتبارها قضية جمالية، وحقلاً من المعاني والرموز القريبة أو البعيدة، وعندما أغرقها على المستوى الظاهري في حمّى العلاقات الجنسية والاستهلاكية كان يشير في كثير من الحالات إلى الانكماش الحضاري، والهزيمة بكل أشكالها، سواء أكانت فردية أم جمعية.

إن احتمالات تشكيلها في الخطاب الروائي كتشكيل رمزي وإشاري، قائمة ومتعددة، وإن بدت في ظاهر العلاقات النصيّة متهتكة وداعرة ومُغتَصَبة، فإنها يمكن أن تكون في أحد أبعادها رمزاً من الرموز المهمة والضرورية لبناء الرواية، نظراً لأهمية الرمز وقدرته على فتح النص الروائي صوب الواقعي والحلمي والتخيّلي، بفضل احتمالات فهمه وتأويله المتعددة، ويبدو **((أنّ إقامة الرموز التي تبدو محدودة في ظاهرة، ولكنها شديدة التعدد في معانيها الضمنية(ضرورية للأدب) . إذا أراد صاحب هذا الأدب إلا أن يكون مجرد صحفي يكتب التقارير الآنية، أو مؤرخ يؤرخ لهذه الأحداث، أو فيلسوف يرى النظريات التي تتحكم بها، أو عالم اجتماع يتابع تغيرات الحياة بالنسبة للأفراد والمجتمعات بسببها. على الأديب أن يجمع شيئاً من كل هذا في ما يكتب، ولكن عليه أيضاً أن يضيف ذلك العنصر السحري الكيماوي الذي يجعل مما يكتب شيئاً يتعدى مجرد الصحافة والتاريخ والاجتماع. ومن هنا تأتي أهمية قدرة الكاتب على استخدام الرمز في تصوير الصراع والحلم والفرح والفجيعة.)) (62) .**

وفي فضاء الصحراء، والمدن الزميتة المتحجرة، لم يكن بوسع ديالى أن تكون بريئة وطاهرة، فقد اغتصبتها السلطة عنوة بممثلها الرسمي(خليفة القاتي) ، بعد أن اتهمت هذه السلطة زوجها عدنان ورد بتهمة تمسّ حرمة المدينة ونظامها الأخلاقي، لأنه وجد سكراناً في الشارع، ثم اقتيد إلى المخفر، واعترف بأن لديه وعاء كبيراً لاستخراج مشروب العرق المسكر، على أن الرؤية المحورية لا تتجسّد في سجن الرجل لأنه سكر وخالف تعاليم المدينة، بل يريد الراوي أن يؤكد دور السلطة في تخريب أخلاق النساء،

فما اغتصاب هذه السلطة للنساء في المستوى الرمزي إلاّ اغتصابها للثورة ومعطياتها، بعد أن قضت هذه الثورة على النظام الملكي، وتحييد هذه الثورة عن خطها النضالي، إذ لم يكن من مهمة السلطة أن تحمي أخلاق المدينة من الفساد، فالمدينة تعربد وتسكر وتزني سرّاً، والسلطة تغتصب النساء. يعري معين قاسم أخلاقيات المدينة، باعتباره راثياً وخبيراً في علاقات وحياة هذه المدينة، نتيجة لإقامته الطويلة فيها من جهة، ولأنه تزوج امرأة من أفراد طينتها من جهة أخرى(مبروكة بوعيشة) ، فعرف كثيراً

من عادات قومها، وحياتهم السريّة. يقول لصديقه قدامة صقر:

((- لا تخدعن بالسطوح الزائفة يا صديقي، ففي قعر هذا المجتمع يُستقطر عرق(الثقيلة) المستخرج من نسغ النخيل حتى تكاد الواحات تهلك، ناهيك عن اقتناص الصبايا المذكريات(63) والعهر المستتر، كلها لو تأملتها في القعر لقادتك إلى سدوم منسية.)) (64) .

وبعد أن سجنت السلطة زوج ديالي عدنان ورد، سيغتصبها خليفة القاتي في البداية(65) ، ثم بعد ذلك ستمنح جسدها له عبثاً ويأساً ودون أن تحبه، وبعد أن يعدها بإطلاق سراح زوجها، وستتهتك فيما بعد، وتنحرف وتمنح جسدها لغيره، وحين يسقط **((الحب في حمأة الانحراف والشذوذ، فهو يتمخّض في كثير من الحالات عن الحقد والكراهية، وقد يولد في حالات أسوأ النفور والتقزز الناجمين عن السادية، أو عن هاجس الإغواء الجسدي، أو عن الشعور بالذنب.)) (66)** . وهاهي تتعرى لتغوي صديقها القديم قدامة صقر، بعد أن باحت له بالأسباب التي دفعتها إلى الانحراف.

آثرت أن أطيل الاقتباس حتى تتضح رؤية الراوي للأسباب الجوهرية التي تدفع المرأة إلى التهتك، ومدى خوائها الروحي والنفسي، بعد أن سقطت كل القيم الجمالية والإنسانية التي كانت تؤمن بها، وإلى أي مدى تبدو الشخصية عاجزة عن الفعل إزاء الظروف القاسية التي تعايشها.

إنّ جسد المرأة في رواية"قفار رمادية" معادل موضوعي للغربة واليأس، ولأخلاق المدينة الزميتة الطاحنة بأعرافها وقيمها وسلطاتها، وهاهو معين قاسم يرى في جسد المرأة قيمة وظيفية معيارية، إذ يؤطرها عن زوجته مبروكة بوعيشة، وهو يقدّمها معرّفاً لصديقه قدامة صقر:

((هذه امرأتي ابنة سبها تعرفت عليها منذ ست سنوات(...) كانت طالبة في ثانوية البنات فارعة الطول كنخل الواحات وكان بي أنند ظمأ قاتل إلى جزيرة سمراء أتدحرج فوق رمالها القانطة وأقطف ثماراً صحراوية بكراً كما كنت أتخيّل في مراهقتي إبان كنا نتشرب قصص ألف ليلة وليلة السحرية.)) (67) .

ومن خلال حرمانه الجنسي، ودائرة مفاهيمه الشيوانية والشبقية للمرأة، ورؤيته لطبيعة العلاقة بينها وبين الرجل، فإنه يؤكد لصديقه قدامة صقر أنّ ما يرضي المرأة عندما تغضب، هو تحديداً تحريض غريزتها الجنسية، ثم إشباعها يقول عن زوجته مبروكة بوعيشة:

((- لا تخف سأرضيها حين يلفّ الظلام المشخّصات وأختلي بها، سأجعلها مبهورة الأنفاس تغصّ وتجأر كحيوان مسعور. إنّ هذا النوع من النسوة لا يتحركنّ إلاّ بالغرائز. كم ناطحت من أمثالهن واستخلصت المعنى الخفي للجنس الآخر.)) (68) .

ومن خلال هذا المفهوم الرجولي لهذه المدن الصحراوية الغارقة بلوثات شهواتها، وورع أناسها نهاراً، وفجورهم ليلاً، تظلّ المرأة سلعة مشتهاة قبل أن تكون حبيبة وصديقة مليئة بالمشاعر والأحاسيس النبيلة.

إنّ اغتراب معين قاسم القسري ويأسه وحرمانه، ومزاجيته السوداوية، ونفوره من فضاء المدن بكل قيمها، عزز فيه نزعته الشهوانية الامتلاكية للمرأة، فهي أغلى السلع وأجملها في فضاء كابوسي متزمت، وأكثرها إثارة وفتنة، فهي البلح الشهي، وعليه أن يقطف منه أكبر كمية قبل رحيله، فهو لا يكتفي باشتهاء امرأة واحدة، إذ يرنو بعيداً إلى مراهقته الأولى، حيث تتداعى النساء طافحات بالشهوة والألق: **((وكان كلما أوغل في الرنوات تفجّر فيض من الأحاسيس المقبورة في لا شعوره، زمزمات الصيف، ترانيم الأدغال، مناجل الحصادين، لمعانها تحت شمس ساطعة، فساتين القرويات المراهقات تعطّر العالم بعبق فطري، ليلى بنت المختار الأنيقة كآلهة وثنية صغيرة تتباهى بقوامها الأهيف كشجرة الحور، نهداها النافران كمنقار حمامة برية، جدائل شعرها الليلي، طعمها الخاص يوم توله بها)) (69) .**

وتظلّ هذه الرؤية الشبقية قائمة في حياة كثير من شخوص"قفار رمادية"، ولا يمنعهم وعيهم المعرفي والتنويري السبّاق من أن يقعوا أسرى لفكّي هذه الرؤية، فقدامة صقر لم يجد في رحلاته الكثيرة وأحزانه وإحباطاته بديلاً فعّالاً إلاّ جسد المرأة، فبعد أن فقد حلمه القديم(ديالى) ، تاه وعربد وتهتك، لكنه ظلّ وفياً لها، وظلّ يعتبرها قيمة جمالية حتى بعد أن تزوجت البورجوازي الصغير عدنان ورد، ولم تسقط فيما بعد من أحلامه وتخيلاته إلاّ بعد أن صارت سلعة، وفقدت آخر عطور طهرها الرومانسي على يد رجال السلطة. وهاهو يروي في لحظة وجد بعضاً من سيرته لديالى، وبعد غياب طويل عنها:

((- أوه! أوه بربك لا تكتري هذا الينبوع من الأحاسيس. كم أجساد ناعمة كرغوة الصابون تأملتها في النوادي الليلية في باريس، ولاحظت عريها الغوي في أقبية(الكاتكان) والمواخير الراقصة في إيطاليا والعري المتهتك في جزيرة جربا، كل هذه اللحوم العارية بدت أشياء راحلة لا معنى لها.ولا أفهم حتى الآن سر هذا الشغف المجهول بك.)) (70) .

هذه بعض الرؤى والمواقف التي طرحتها رواية(قفار رمادية) ، على أنّ هناك قضايا أخرى جديرة بالدراسة ومنها: الخلفيات المعرفية والتاريخية والفلسفية التي استمدّ منها الروائي سليمان كامل كثيراً من نسيج سرده الروائي، وطبيعة الفضاء الروائي ومكوّناته وبخاصة الاحتفاء المفرط بوصف الصحراء، والإحساس بعقم الحياة في فضاء المدن الرتيبة الزميتة، إضافة إلى المواقف الأيديولوجية الكثيرة المبثوثة في المتن الروائي، والتي عرّجت على بعض منها في هذه الدراسة.

❑

❑ الهوامش والمراجع

1. من إصدارات دار المنارة للدراسات والنشر، اللاذقية، الطبعة الأولى 1990م.
2. قفار رمادية، ص7 .
3. الخطوط المائلة من وضع الروائي، وقد آثرت أن أتركها كما هي في النص.
4. الرواية، ص8.
5. الرواية، ص16.
6. الرواية، ص16.
7. الرواية، ص19.
8. الرواية، ص19.

9. الرواية، ص19.
10. د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمّان(الأردن) ، الطبعة الثانية، 1992م، ص 90 .
11. الرواية، ص19.
12. الرواية، ص20.
13. الرواية، ص24- 25 .
14. الرواية، ص25- 26 .
15. GOLDMAN, LUCIEN; TO WORDS A SOCIOLOGY OF THE NOVEL, TAVISTOK PUBLICATION LIMITED, 1975, CAMBRIDGE UNIV, PRESS.P. 13 مستشهد به عند/ د. اعتدال عثمان((البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء)) ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، 1982، ص91 .
16. الرواية، ص26.
17. د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص101 .
18. الرواية، ص27.
19. الرواية، ص126.
20. الرواية، ص54.
21. د. محسن جاسم الموسوي، عصر الرواية، الهيئة المصري العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1986م، ص22.
22. الرواية، ص60- 61 .
23. الرواية، ص57 .
24. لمزيد من الإطلاع تراجع الصفحة 58 من الرواية بأكملها.
25. الرواية، ص58.
26. الرواية، ص79.
27. الرواية، ص68.
28. د. هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1991م، ص42 .
29. الرواية، ص69.
30. د. ماهر حسن فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة الدول العربية(معهد البحوث والدراسات العربية) ، مطبعة الجبلاوي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1970م، ص37.
31. الرواية، ص22.
32. الرواية، ص32.
33. الرواية، ص66.
34. الرواية، ص65.
35. الرواية، ص65.
36. الرواية، ص33.
37. د. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، 1990م، ص30 .
38. الرواية، ص38.
39. الرواية، ص126.
40. نوع من الشراب المسكر، يُقطَّر من العنب أو التين، وموطن تقطيره سورية ولبنان، وهو يشبه إلى حد بعيد البوخا التونسية، ويقترب من الباستس الفرنسي، وهو غير معروف في كثير من البلدان العربية.
41. الرواية، ص79.
42. الرواية، ص63.
43. عن/ د. عزت سيد إسماعيل، ((الإدمان الكحولي- المشكلة المراوغة)) ، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، العدد 3، المجلد 12، خريف 1984م، ص53 .
44. الرواية، ص63.
45. الرواية، ص20.
46. الرواية، ص24.
47. الرواية، ص152.
48. الرواية، ص55.
49. الرواية، ص44.
50. الرواية، ص75.
51. الرواية، ص82.
52. ثيودور رايك، الحب بين الشهوة والأنا، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى، 1992م، ص187 .
53. الرواية، ص35 .
54. ف. أدمز، عن/ فيليب كامبي، العشق الجنسي المقدس، ترجمة عبد الهادي عباس، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الثانية، 1995م، ص254.
55. الرواية، ص33.
56. الرواية، ص48.
57. الرواية، ص49.
58. الرواية، ص49.
59. الرواية، ص50.
60. الرواية، ص36.
61. الرواية، ص37.
62. جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا (دراسات نقدية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1979/ ص 89-90.
63. المذكريات: النساء الأجنبيات الوافدات على المدينة.
64. الرواية، ص63- 64 .
65. الرواية، ص132.
66. جرمين غرير، المرأة المدجنة، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، نوفمبر 1981م، ص12 .
67. الرواية، ص62.

68. الرواية، ص64.
69. الرواية، ص113.

70. الرواية، ص88.

محمد عبد الرحمن يونس

□□

قراءات ... قراءات ... قراءات



في البدءِ لابدَّ من الإشارةِ إلى أنَّ الروايةَ الفلسطينيةَ التي يكتبها أصحابُ القضية، إمّا بفعل معاناةٍ حقيقيةٍ كانت المحركَ المرجعيَّ التذكريَّ في بناءٍ روائي يجسّد قيمةً من قيم النضالِ المخلّفةِ وراءَ أسوارِ الاحتلالِ والاغتصاب، أو بفعل معايشةٍ حقيقيةٍ داخلَ الأرضِ المحتلّة، تعكس صورَ المقاومة لغاصبٍ محتلّ، لا هدف له سوى التوسّع، وتصفية القضية الفلسطينية.

فكل ما يكتبه الروائيون الفلسطينيون داخل الأرض المحتلة أو خارجها، يشكل وثائقَ مهمةً في مسيرة أدب المقاومة الفلسطيني، وكلّ من يحاول غبنه إنّما يحاول أن ينالَ من قيمة أدبِ المقاومةِ المعتمدِ على الكلمةِ الملتزمةِ القادرة على النهوض بمعمارِ حدثٍ له ارتباطٌ وثيقٌ بالأرض والقضية المركزية، سواءٌ

أكتب داخلَ الأرض المحتلة، ناقلاً صورَ المعاناة الحقيقية لشعبٍ أصيلٍ يواجه المحتل بصدره العاري وحجارة أطفاله، وصمودِ أبنائه، أو كتب خارجَ الأرضِ المحتلة راصداً واقعاً يُعيدُ إلى الذاكرة مرجعيةَ الأحداث داخل الأرض قبل النكبة أو بعدها، مشكلاً صوراً واقعيةً لما جرى من أحداثٍ ومتغيراتٍ داخليةٍ أو خارجيةٍ ساعدتْ على تطور القضية حتّى أمست على ماهي عليه الآن.

مثل هذه الرواياتِ تحمل أكثر من فائدة وقيمة، فهي إضافة إلى أنّها قيمة أدبية تشير إلى تطور أدب المقاومة الفلسطيني، فهي قيمة تاريخيةٌ مهمة ووثيقة مرجعية تتنامى عبر قنوات الأحداث دون إضافاتٍ سينمائية مفتعلةٍ، حيث لا مكانَ في الروايةِ الفلسطينيةِ لغير الأرض، والمقاومة، والأحداث التي تتطور على مساحةٍ محدّدةٍ تشغلها شرائحُ اجتماعية، قد تكون متباينةً اجتماعياً واقتصادياً وانتماءً سياسياً، ولكنّها تلتقي جميعها في وحدةِ الهدف والمصير من خلال وحدة الصراع الواحد ضد عدو مشتركٍ واحد، فهي: معنيّةٌ بالمكانِ أولاً، وبالزمانِ المتغير ثانياً، وبالشخصيات ومافرزه من علاقات مختلفة تنبع من واقعٍ محسوسٍ ومعاشٍ، وليسَ من واقعٍ متخيّلٍ يهدف إلى إغناء الفضاء الروائي عاطفياً أو جنسياً على حساب القضيةِ الأم ثالثاً، كما ترتبط بعدوٍّ شرسٍ يحتلُّ ويغتصب، يقتلُ ويشرّدُ مستخدماً مختلف الأساليب العدوانية التي لا يقرُّها منطق أو قانونٌ رابعاً.

هذا ما يجعل الروايةَ الفلسطينية تتحمّلُ عبءَ الرّصدِ والتسجيل والتأريخ، أكثر ما تتحمل عبء التقنية الروائية، أو تهتمّ باللعب الفنية من حيث تلوينها بأشكالٍ عاطفيةٍ أو ممارساتٍ جنسيةٍ لا تخدم النصّ الروائي بأكثر من إثارة غريزة المتلقي، وهذا ما يميز الروايةَ الفلسطينيةَ الجادةَ والملتزمة بالقضيةِ الأم عن غيرها كونها روايةً نضاليةً واقعية، تحتضنُ الواقعَ النضاليَ قبل أن تصورَهُ وتنقله إلى الفضاء الروائي، فحملتْ خاصتها وخصوصيتها شكلاً ومضموناً، لتؤسّسَ لفنٍ روائي فلسطيني يحمل سماتٍ خاصةً به وبالقضيةِ الأم، لذلك لا يحق لأحدٍ منا تجاوزه أو الهدر من قيمته على حساب أعمالٍ روائية أخرى، تبحث في مناخاتٍ بعيدةٍ عن النضال ومقاومة الاحتلال غير المشروع.

من هذا الواقع نلجُ فضاء رواية[قبل الرحيل] للأديب الفلسطيني الأستاذ [يوسف جاد الحق] التي تمددت علىمساحة [ثلاثمائة وثماني صفحاتٍ] من القطع الكبير منشورات [اتحاد الكتاب العرب] مقسمة إلى [تسعةٍ وستين مقطعاً] شكّل كلُّ مقطعٍ حالةً وإحالةً:

حالةً ارتبطت بالزمان الذي قسّمه المؤلفُ إلى مقاطعَ حتى يحافظ على سيرورة الأحداث ويربطها بالمكان، ومايمكن أن يفرزه من أحداثٍ فجائيةٍ.

وإحالة إلى واقعٍ يتنامى زمنياً ويتطوّرُ على مساحةٍ مكانيةٍ محدّدةٍ جغرافياً وطبيعياً وسياسياً، فالروايةُ تنهضُ على بنيةِ المكانِ الذي شكّل «الموضع المحسوسَ القابلَ للإدراكِ الحاوي للشيءِ المستقرِ»(1) جغرافياً والمتغيّر بفعلِ ما يُمارسُ فيه من اعتداءاتٍ صهيونيةٍ غادرةٍ.

هذا المكانُ الواقعيُّ المحسوسُ، نقله المؤلف إلى المكان الروائي بأمانةٍ وصدقٍ داخلَ الرواية، التي أشارت إلى أمكنةٍ معروفةٍ وواضحةٍ على خريطةِ الوطن العربي الفلسطيني، وقد قام بهذه المهمة رصدٌ سرديٌ تقنيٌ استطاع أن يحقق أفضل حالاتِ الموازنة بين المكانِ والزمانِ، على سياقٍ لغةٍ روائية حافظت على خصوصية ما تفاعل داخل الأرض المحتلة قبل نكبة [ثمانيةٍ وأربعين وتسعمائة وألف] فالمكان والرصدُ عاملان رئيسان في بنية رواية [قبل الرحيل] وعليهما ارتفع معمار الرواية فنياً وتقنياً، والمكان

الطبيعي والروائي قرية [يبنا] محورُ الرواية الرئيسي، ومن هذه القرية تفرعت الأحداث العامة والخاصة و[يبنا] كما يبدو تشكل: «لوحة فنية ارتجلتها الطبيعة على غير نسقٍ أو نظام، فصنعت من ذلك المزيج المتنافر جمالاً أخاذاً».

الحياة فيها لم تكنْ على قدر كبير من السوء، فهي ذات مناخ جميل، وطقس معتدل،ومناظر طبيعية خلابة، يمرُّ عبر أطرافها الشرقية خط السكة الحديدية، وبمحاذاة الطريق غرباً تقعُ الساحة الرئيسية للقريةِ التي تقامُ فيهاعادةً سوقُ الثلاثاء الشهيرة، وعند الزاوية الشمالية شيدت المدرسة الابتدائية الوحيدة فيها.

كانت القرية أشبه بمنتزه عام لما يتخلّلها من أشجار ظليلةٍ تحتضنُ رمالها الذهبية، يخترقها طريقٌ يُفضي إلى البحر عبر الكثبان الرملية، وعلى مرتفع ينتصب مقام سيدنا: (أبي هُرَيرة) الذي اعتاد الناس أن يتخذوه مزاراً ومكاناً للوفاء بنذورهم.(2) .

فالمكان من خلال ماطرحه المؤلف يشكّل:

1 - مكاناً طبيعياً، سياحياً، يتمتع بطبيعة ساحرةٍ.

2 - مكاناً حضارياً بفعلِ ماتنامى بين السكان من علاقاتٍ اجتماعيةٍ وإنسانيةٍ مفتوحةٍ على الحب والتعاون.

3 - مكاناً اقتصادياً بفعل سوقِ الثلاثاء، وبيارات البرتقال التي تشغل مساحاتٍ واسعةً من الأرض الزراعية بالإضافةِ إلى محطةِ سكة الحديد.

4 - مكاناً تراثياً دينياً أصيلاً [مقام سيدنا أبي هريرة].

5 - مكاناً وطنياً شكّل وحدةً قويةً جابهت الإنكليز واليهود ولم تبخلْ بالشهداء الذين سقطوا خلال المواجهات المستمرة

6 - مكاناً ثقافياً بفعل المدرسة والمكتبة التي أسسها [محمد الشريف] الذي اعتنق الإسلام زوراً وعاشَ بين سكان القرية ليتجسس على أهلها لحساب اليهود(3) .

هذه الصفات المتنوعة للمكان الواقعي الذي أسال لعاب الصهاينة لاحتلاله والسيطرة على خيراته، أخذ بُعداً نفسياً واجتماعياً ونضالياً في المكان الروائي مشيراً إلى آفاق مرجعيّة تمرأتْ في ذاكرة بطل الرواية الذي يُمثله المؤلف نفسه، فعمل على عكس آفاق روحانية وإنسانية جسدت ليس نمط علاقة الإنسان بالمكان كمسقط رأس واحتواءٍ وانتماء فحسب، وإنما جسّدت علاقة الإنسان بالمكان كقيمةٍ عليا وعامة لها أكثرُ من ارتباطٍ اقتصادي وسياسي واجتماعي، إنها علاقة الإنسان المهدّد بالطرد من أرضه بالمكان المغتصب، وبالمحتل الذي يشرد الأهل ويغتصب الأرض دون حق ما.

من هنا نلاحظ أن المكان الروائي شكل بؤرة الحدث ومركزيّته الراصدة، وبالتالي قام الزمن بوحدته المتغيرة بمهمة تشكيل البعد النفسي لشاغلي المكان، وباندغام وحدتي المكان والزمان في وحدةِ معمارِ الرواية، نهض صوت الراوي قوياً متماسكاً، متلمساً أبعاداً جغرافيةً المكان بالوقت الذي أشارَ إلى تفاعلِ المتغيراتِ الزمانية غير المتوقعة من فجائع وموتٍ واعتداءاتٍ انكليزية ويهودية، موظفاً ذلك كلّه في خدمة البناء الروائي.

واختيار المؤلف الأمكنة الواقعية ونقلها إلى المكان الروائي إنما هو اختيارٌ حرٌّ وطبيعيٌّ، مهمته

تصوير مجتمع حقيقيٍّ عاشَهُ المؤلف مكاناً وزماناً في وقتٍ سابقٍ، ثم استذكرهُ بأبعاده ومعطياته في وقتٍ لاحقٍ، مؤكداً على أنّ الأمكنة والأحداث التي توالتْ على ذلك المكان هي وقائع حقيقية وليست متخيلة مما زاد من قوة الضغط الأسلوبي المتجه نحو هدف الرؤية في الرمز والإيحاء والدلالة معتمداً على إمكانية اللغة الروائية في التعبير عن العلاقات المكانية، وربطها بالحوادث من خلال منظور الشخصيات، لاسيّما أن ارتباط طبيعة المكان باللغة يُشير إلى قاعدةٍ بنيوية مهمتها الكشف عن طبيعة المكان المحسوس في الواقع الجغرافي، ذلك أن اللغة الروائية تعمل على تجسيد أبعاد المكان بقصد الإحاطة الكلية لحدوده الجغرافية والسياسية والاقتصادية، لذلك كانت الأمكنة التي تحرّكت الشخصيات على مساحتها في قرية [يبنا] داخل الفضاء الروائيّ، تمثّل في الواقع الجغرافي رمزاً متكاملاً لحدود الأرض العربية الفلسطينية جغرافياً وسياسياً وبشرياً وبالتالي هي صورةٌ واقعية لمعاناةٍ جماعيةٍ توحّدت أبعادها بين وحدتي المكان والزمان، التي نقلها المؤلف إلى الفضاء الروائي ليؤطر وحدة العلاقات الإنسانية السائدة داخل الأرض المحتلة، ومن ثمّ ليوحّد الغاية من المقاومة والنضال موثقاً الأحداث بين الواقع المعيش وطبيعة الأمكنة، مُشيراً إلى متانةِ العلاقات السائدةِ ضمن فضاء استطاع أن يستوعب الكلّ المتكامل، مُخلفاً ظلالَ أبعادٍ روائيةٍ واضحة، إما في دور الشخصيات على مستوى الفعل وردّ الفعل، أم على مستوى تعاطفنا مع هذه الشخصيات التي دفعتنا إلى تأييد مواقفهم النضالية دون تردّد ما، وهذا ما أسهم بنهوض معمار مكانيٍّ فنيٍّ واضح، ضمن فضاءٍ روائيٍّ متكاملٍ جاء في صالح الرواية نفسها، حيث أنّ العناية الخاصة التي انصبت على استيعاب أبعاد المكان واقعياً وروائياً برافدٍ لغوي متماسك، استطاعت أن تكشف ماظهر وماخفي من دلالات [يبنا] ورموزها التي شكّلت وحدةً عضوية أساسية في بناء الرواية، لا كوحدةٍ قيميةٍ جزئية هامشية، بل كوحدةٍ كلية متماسكة، وهذا الإنجاز الفني والتقني ارتبط مباشرة بالراوي الذي كان دقيقاً في تصوير المكان معتمداً على وعيه لأهمية ذلك المكان وعلى مختلف مستويات الرصد الوصفيّ الواقعي، الذي كان وسيلته الأهم في تصوير أبعاد المكان الذي ضم جزئياته بأبعادها الوطنية والإنسانية ضمن وحدة عضوية متكاملة قدّمت مكاناً روائياً واقعياً هو في الأساس ذلك المكان الجغرافي الواقعي، فجاءت المطابقة بين المكان الواقعي والمكان الروائي متجانسة محمولة على إنسيابية أنساق اللغة التي ربطت الجغرافية المكانية والجغرافية الروائية مع الحالات العامة والخاصة للشخصيات التي تفاعلت بكلّ حريةٍ في الفضاء الروائي والواقعي بوقتٍ واحدٍ مما أسهم في توظيف المكانين وربطهما بالشخصيات والأحداث العامة والخاصة، الواقعية والطارئة، وغير المحتملة.

هذه الإنجازات حددت الطبيعة الكاملة لصورة المكان في [قبل الرحيل] الذي نهض على عناصر تكوينية قائمة على الرؤية البصرية لمساحات المكان، وهي عناصر مهمة تجعل القارئ يتخيلُ المكان بحواسه، فتسعى إلى خدمة الدلالة الفنية للفضاء الروائي، الذي قدّم دليلاً على تطوّر النظرة الفنية للمكان عن طريق القرية الصغيرة وأسرة الشهيد أبي سعيد وكلاهُما يشكّلُ واسطة العقد في البناء الروائي، ومركزية الحدث في تناميه داخل الرواية.

هذه القرية الصغيرة بصفاتها وميزاتها، وتلك الأسرة الفقيرة بمعاناتها، استطاع المؤلف أن يؤسس عليها فضاءً روائياً أحاط بمجريات الأحداث جميعها زماناً ومكاناً من خلال بنيةٍ رصديّة سرديةٍ وصفيةٍ واقعية، كان المكانان الواقعيُّ والروائيُّ جزءاً لا يتجزأ من تكامليّة الرواية في شغلها الفني القائم على أساسيات ذلك الرصد الدقيق لمختلف الحالات والإحالات داخل الأرض المحتلة قبل النزوح الأول.

ومثل هذا الرصد لا يكونُ معنياً بتفاصيل الشخصيات ودراستها من الداخل، لأنّ الحدث في مستوى هذا الشغل الروائي هو

الذي يُشكل أبعاد الشخصيات المرتبطة بواقع غير ثابت، حيثُ أن الأحداث والإجراءات القمعية، وممارسات الغاصب المحتلّ هي التي كانت تُسهم في رسم أبعاد الشخصيات لارتباطها المباشر بطبيعة هذه التحولات الطارئة، ومن أجل ذلك انصبّ اهتمام الكاتب على رصد تلك المتغيرات وما تفرزه من أبعاد تنعكس على شخصيات الرواية، وتساعد بذات الوقت على تكامل بنائها الدرامي والتماهي مع مجريات الرّصد المتقن القائم على انساق لغة سردية، أتقن المؤلف انسيابيتها ضمن سياق السرد الطويل الذي أشار إلى قدرته على الرصد التذكري المرجعي المشحون بالأحداث التي عاشها خلال وجوده داخل الأرض المحتلة، هذا السرد شكّلَ وسيلة الراوي في تصوير الأحداث المتنامية على مساحة مكانية محددّة دفعت السرّد خطوة إجرائية، تبعتها خطوات أسهمتْ في تطور وعي الشخصيات لما يحدث، فقدمت وجهات نظرها بكل حرية ومصداقية، ساعدت على تفعيل التعاطف مع الشخصيات مما هيّأ لها مناخاً ملائماً في جوّ الرؤية، رفع وتيرة السّرد وجعله قوة متحركة باتجاه الأحداث، مما أغنى الرواية ودعمها وقوّى من حركتها الداخلية الدافعة إلى تناميها درامياً، وهذا مايشير إلى أن السرد في الرواية كان مسؤولاً عن عملية الرصد بمنظورها: السرد والعرض وربطهما بالأحداث تبعاً لحركة نمو ذلك السرد أفقياً على مستوى الأحداث، وعمودياً على مستوى الدّراما الداخلية التي كانت تصعّد الأحداث وتسخّنها بفعل المتغيرات الطارئة وغير المتوقعة التي تداخلت وتناوبت ضمن سياق اجتماعيّ، إنسانيّ وطنيّ، نضاليّ، فني، ربط محيط الرواية مع نظام الحياة في ذلك الواقع المعيش ونظام البناء في الواقع الروائي بمعنى آخر، إن الكاتب كان معنياً بتوافق نظام الحبكة الواقعية بأحداثها وإحداثياتها مع نظام الحبكة الروائية ضمن شغلها الفنيّ والتقني، ولا أقصد هنا نظام العقدة الروائية القائمة على العرض والتأزم والحل، لأن هذه الأبعاد غير متكاملة في الرواية، لأن المؤلف لم يكن يتبنى هذا النظام أصلاً في روايته التي قامت على بنية سرد الأحداث وتناميها من خلال ارتباطها بالمكان والزمان من جهة، ولأنّ المؤلف أفادنا في نهاية الرواية أن جزءاً آخر للرواية، وهذا يعني أنّ الرواية لم تكتمل والأحداث وإن تأزمت لم تصل إلى نهايتها، كما أن الشخصيات لم تُنه دورَها داخل الرواية، وهذا ما يجعلني أميل إلى أنّ الحبكة في هذه الرواية بالذات هو المصطلح الذي ينطبق على بنائها، لأنها لعبت دوراً مُهماً في دعم هذا البناء الذي استطاع بشكل أو بآخر أن يتماهى مع نظام الرّصد السردي الواقعيّ الذي خاطب المتلقي مباشرة، فجاء تعبيراً صادقاً عن الشخصيات المتفاعلة داخل الفضاء الروائي محافظاً على سيرورته المنطقية معتمداً على تقسيم الرواية إلى مقاطع ساعدته على المحافظة على وحدة الزمان وتناميها ضمن حدود المكان بأبعاده الجغرافية والسياسية، وهذا ما جعله يتقيّد بجزئية الموقف الذي تبناه خلال مراحل الرصد لذلك الواقع، ولذلك لاحظنا بعض المواقف التي بدأت وتنامت في مقطع وتركها معلقة لم يعد المؤلف إليها إلا بعد عدة مقاطع، وفي ذلك إصابة [علي الرملاوي] في المقطع [18] برصاصة طائشة في خاصرته خلال حفل عرسه، أحال الفرح إلى مأتم، والزغاريد إلى عويل مما سبّب في تأجيل زواجه من فاطمه، فالمصاب لم تعلم عنه شيئاً حتى المقطع [24] حيث ورد في سياق السرد «نبأ آخر جاءها من الخالة نعيمة أشاع مزيداً من البهجة في نفسها، علي الرملاوي يوشك أن يشفى تماماً، ومن ثم فإن زفاف فاطمة على عريسها سوف يتم»(4) .

إنّ تأخير الإخبار عن حالة [علي الرملاوي] الصحية من المقطع [18] إلى المقطع [24] يؤكد أن تقسيم الرواية إلى مقاطع جاء في خدمة الزمن الذي استطاع المؤلف أن يوظفه بشكل منطقي وفني متقن.

أردتُ من الإشارة إلى ذلك أن أبين السبب الذي جعل المؤلف يقسم روايته إلى مقاطع وليس إلى فصول، من الممكن، أن تكتمل في كل فصل صورة حدثٍ ما، واقعياً وروائياً ضمن حدود فنية واضحة الأبعاد، فمن المؤكد أن تقسيم الرواية إلى مقاطع، كان من ورائه إفساح فرصة أكبر للزمن لأن يتحرك بحرية تُسهم بنقله من فترة إلى أخرى، بالوقت الذي تعمل المقاطع فيه على ربط حبكة الرواية بالأحداث، بالإضافة إلى تهيئته الجو الملائم للسرد الطويل، والعمل على تماسكه من خلال اتحاده مع صوت الراوي الذي أبدع في جمع المقاطع ضمن المساحات الجغرافية، والتنقلات الزمانية القائمة. على بنية وحدةٍ موضوعيةٍ نهضتْ بفنية معمار هذه الرواية الراصدة،

وعلى أيّ حال فإن تقسيم الرواية إلى [تسعة وستين] مقطعاً لم يأتِ عبثاً على فنية الرواية، بل ساعد على اختصار الزّمن ونقله على أطراف تعدي المكان الجغرافي، والزمان المادي، وحمل ذلك كله إلى الفضاء الروائي دون أن يخلّ بشرط□ من شروط فن الرواية الواقعية، التي عنيت بواقع عام لا مكان فيه للحالات الودية أو الاعتبارات الشخصية، وجدانية كانتْ أم عاطفية، لأنّ الهمّ السياسي والنضال والإصرار على المقاومة، والتمسك بالأرض والهوية الوطنية هو الذي عنته الرواية بأبعادها الزمانية والمكانية، لأنها قامت أصلاً على رصد الواقع الذي يتغيّر من يوم إلى آخر، وقد انعكست هذه المتغيرات سلباً على سكان الأرض المحتلة، لتسهم الإملاءات جميعها في إبداع رواية تاريخية شكّلت وثيقة مرجعية مهمة للفترة التي سبقت النكبة والنزوح.

وإن وجد بعضهم أنّ الجزء لا ينسحبُ على الكل، بحيث أن الرصد التأريخي والجغرافي والمعيشي لقرية ما، من التعسف سحبه على مساحة جغرافية كبيرة، تمثّل دولة بكامل أبعادها الجغرافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولكنْ مادامت القضية واحدة في غاياتها وأهدافها، وممارسات المغتصبين المحتلين واحدة في نواياها التوسعية، والنضال ضدّ المغتصبين ومقاومتهم بمختلف الوسائل يُشكل صوتاً واحداً، يضمُّ أصوات جماهير الشعب العربي الفلسطيني في وحدة الهدف والمقاومة والمصير، فمن البدهي في مثل هذه الحالة أن ينسحب الجزء على الكل واقعياً وفنياً، وفي هذا الوضع بالذات نجح [يوسف جاد الحق] في سحب جزئه الذي يمثل [يبنا] قريته الصغيرة على الكلّ الذي يمثل الأرض العربية الفلسطينية بحدودها الجغرافية والسياسية مستعيناً بصوت البطل الراوي الذي جاء منسجماً مع الحالات الساكنة والمتحركة من خلال اندغامه مع الأحداث، وشخصيات الرواية التي استجابت تلقائياً لهدف الراوي والروائي معاً، وبذات الوقت انسجم الرّصدُ السردي والوصفي الواقعي، مع كل ما صاحب الراوي من أحداث صغيرة أو كبيرة، عامة أو خاصة انصهرت في وحدة الهم الإنساني والوطني العام، لتكتمل أطر الرواية، ويكتمل البعد الوطني والنضالي دون تجاوز البعد الفني والتقني للرواية، وما تكاملُ الجزء مع الكلّ واندغامها مع الأحداث، والتحامها مع الشخصيات في التعبير عن الهم الوطني والحياتي إلا نوعاً من أنواع الحبكة الروائية الناجحة، ومن هنا تكاملت الرؤى واتحدتْ الإرادات وانسجمت مع الإملاءات والأحداث والإحداثيات في بنية روائية وثائقية مرجعية، بأسلوب فني ناجح، ولغة روائية متميزة عبّرت عن واقعية الحدث بأمانة فنية ووعي قومي، وحس وطني، كان صادقاً وأميناً مع ما تفاعل وتطور من أحداثٍ أفرزتها مرحلة ماقبل ثمانية وأربعين داعماً بذلك الرواية العربية الفلسطينية المعنيّة أولاً وأخيراً بالرّصد والتسجيل والمقاومة والتمسك بالهوية العربية الفلسطينية، لتشكل جميعها صورة واقعية عن الهم الجماعي الأول للأدباء العرب الفلسطينيين ولكل أسلوبه في التعبير عن هذا الهمّ.

أمّا [يوسف جاد الحق] فقد نجح في تقديم رواية عربية فلسطينية واقعية تسجيلية كانت أمينة في رصد الأحداث والظروف التي سبقت ورافقت اغتصاب فلسطين بروحٍ موضوعية وحسّ قومي صادقٍ وأصيل.

❑

❑ *الهوامش:*

1 - انظر: الكفوي أيوب بن موسى: الكليات، وزارة الثقافة 2/ 223.

2 - قارب الرحيل ص 6.

3 - المصدر السابق ص: 287.

4 - المصدر السابق ص: 114.

محمد غازيي التدمري

❑❑

قراءات ... قراءات ... قراءات

[illegible]

لقد أبدع الأستاذ الدكتور عبد الله حمادي قصيدة شعرية عنونها بـ "البرزخ والسكين" مستهلاً إياها بعبارة: "له النزول ولنا المعراج" لصاحبها "الشيخ محي الدين بن عربي" (560-638هـ) المرسي، الأندلسي، دفين دمشق، وهي عبارة لها من العمق ما لا يمكن بلوغه، ومن المعاني مالا يمكن إدراكها بسهولة، بل المدرك للبعض منها سيذكر من دون شك "الحلاج ومصيره".

لا أريد ها هنا أن أتناول هذه القصيدة بالدراسة أو النقد الأدبي، لأنني لا أريد أن أقحم نفسي فيما ليس لي به علم، وإنما سأحاول قراءتها قراءة فكرية تستجلي بعض ما قد يبدو مبهماً أو مستعصياً على أفهام من لم يسبر جيداً أغوار تراثنا الفلسفي عموماً، والصوفي منه على وجه الخصوص.

إن هذه الأبيات الشعرية التي جاءت في نظم حر، تنم في الواقع عن قدرات أدبية غنية عن التعريف، وعن تجربة عميقة، مدركة لكنه نصوص التراث المليئة بالرمزية والسرية والألغاز. وهو الأمر الذي لاييسر فهم معاني تركيبها ومراميها لكل قرائها.

يلاحظ عند قراءة "البرزخ والسكين" أنها قصيدة كتبت في ليلة شتوية من ليالي شتاء الجزائر الحالكة، وهو ما يتجلى في قول الشاعر: "كانت الدنيا مكاء. والمطر الشتوي" وكذا في قوله ثانية: "والمطر الشتوي الأسود".

ويلاحظ في هذه القصيدة أيضاً جمع، ومزاوجة بين نصوص شرعية، وتراث فلسفي صوفي "أكبري"، وبين إبداع شعري أراد الشاعر أن يعبر به عن واقع مرير، أقل ما يقال عنه أن العلقم أحلى منه مذاقاً، كما أراد من خلاله فتح خزانة اللاشعور لاسترجاع مكانة وإشراقة غابت؟ فيدرك بذلك كله مدى الظلام الذي نعيش فيه، ولأن البدر يفتقد في الليلة الظلماء.

أول ما يستوقفنا في عملية الجمع بين النص الشرعي (قرآناً وحديثاً) والتراث الصوفي والفلسفي وبين واقع الشاعر المعيش هو: الحضور القوي للقرآن الكريم بألفاظه، رسماً ومعنى، وبما يطرحه -كتاب الله- من مسائل أسالت الكثير من الحبر والدم، وتشكلت على أضواء حلولها فرق ومذاهب متعددة، ومختلفة، من هذه المسائل: قضية القدم والحدوث، ومشكلة الجبر والاختيار، التنزيه والتشبيه، الأسماء والصفات، وغيرها من المسائل التي أحدثتها الثنائيات المختلفة، المشكلة أو المؤلفة للعالم بجزئياته على مختلف الأصعدة: الوجودية (مادية أو روحية واقعية أو ميتافزيقية) والمعرفية، والقيمية (أخلاقية وجمالية). فالعالم كله مكون من ماء ونار حي وجماد سائل وصلب، جنة ونار، آلام وآمال، ثواب وعقاب، علم وجهل، أسماء ومسميات صفات وأشياء موصوفة، عابد ومعبود، خالق ومخلوق، خير وشر، إلى غير ذلك من الثنائيات المتضادة التي حيرت العقل البشري منذ القدم إلى درجة دفعت بالبعض إلى الاعتقاد بثنائية الإله، كما هو الشأن بالنسبة "للزرادشتية" (1) و "المانوية". (2)

ليس هذا فحسب هو مبرر تواجد النص القرآني في قصيدة الأستاذ "عبد الله حمادي" بل من مبررات ذلك أيضاً:

-ما للنص القرآني من حُجّية على المؤمنين بالإسلام -بصفة خاصة- لأن الوحي عند المسلمين منهج يضاهي، إن لم نقل يفضل أحياناً على المنهج العقلي، لاعتقادهم بالمصدر المطلق للنص، وبمحدودية العقل.

-كذلك جمالية النص القرآني مبرر آخر لاستعارة الشاعر ألفاظاً وتراكيب قرآنية في هذه القصيدة، وجمال النص القرآني مع إعجازه الأدبي والبلاغي لا ينكره إلا جاحد أو جاهل بعظمة القرآن.

تتلخص إذن مبررات الحضور القوي للقرآن في قصيدة "البرزخ والسكين" في ثراء النص القرآني، وفي ديمومة وحيوية المسائل الفكرية أو العقدية التي يطرحها، وكذا في حُجيته وجماليته، وفيما يلي نماذج حية من أبيات شعرية وألفاظ وعبارات في "البرزخ والسكين" مستدلة أو مستلهمة ومستمدة من آيات قرآنية:

-قال الشاعر: "تمثل بشراً سوياً"، والله يقول: **(فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا".(3)**

-وجاء في القصيدة قول الشاعر: ".. قبل العماء.. من ظلل من غمام"، وفي القرآن الكريم وردت كلمة "الظلل" في أربعة مواضع نذكر منها قوله تعالى: (هل ينظرون إلى أن يأتيهم الله في ظلل من الغمام)(4) ، وقوله تعالى: (لهم من فوقهم ظلل من النار ومن تحتهم ظلل ذلك يخوف الله به..) (5) ، إلى غير ذلك من الآيات الكريمات التي ورد فيها ذكر "الظلل" مع الإشارة هنا إلى أن المعنى المقصود من استعماله في القصيدة هو الوارد في الآية الأولى.

-لقد تردد ذكر "الشجر" في هذه القصيدة الشعرية وتنوع بين ذكر أنواع معينة من الشجر لاستعارة أوصافها وخصائصها خدمة للمعنى المراد في القصيدة كـ "شجرة الغضا" التي إذا استعمل حطبها للوقود لن تنطفئ ناره مهما بدت للعيان غير مشتعلة وكـ "شجرة الطاروط"، هذا النوع من الشجر الذي ينبت في منطقة الهقار بصحراء الجزائر، والذي يشهد طوله وتجذره عن عظمة الإنسان الجزائري، وعن عمق تاريخه.

وكـ "شجرة اليقطين" التي وردت في قول الشاعر: "تسألين الوردة المخبوءة في اليقطين" وفي القرآن جاءت في قوله تعالى: (وأنبتنا عليه شجرة من يقطين) (6) كما استعمل الشاعر في قصيدته معنى الشجرة التي تم من خلالها أكل ثمارها ارتكاب الخطيئة الأولى من أب البشر "آدم وزوجته"، ويتضح ذلك في القصيدة بعبارة".. وكانت شجرة" و "ترهقها الخطيئة"، وكذلك بعبارة "يوري سوأة للعاشقين" وفي القرآن الكريم قال الله تعالى: (ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين) . (7) وقال: (فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما...) (8) ، و (ناداهما ربهما ألم أنهكما عن تلك الشجرة) . (9)

-لقد جمع الشاعر في قصيدته بين "السلامة" و "النار" حيث قال: "بردا سلاما منبع النار" وفي القرآن الكريم قال تعالى: (قلنا يانار كوني بردا وسلاما على إبراهيم) .(10)

-ونقرأ في القصيدة أيضاً قول الشاعر: "نور يراوده النور" وفي القرآن الكريم نقرأ قوله تعالى: "(... نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء...) .(11)

-ومن العبارات أو الألفاظ التي لها ما يقابلها في القرآن الكريم، أو مستمدة منه مباشرة قول الشاعر: "عرشه المعمور" وقوله: "يرزقني من حيث لا أعلم" و"كنت الكلمة" و"يدبر الأمر" وقوله أيضاً "ففي آخر الصيحة" و"لكل جعلنا منسكا"، "الحمأ المسنون"، "الخطيئة" و "أمره بين كان وكن"، "التنور"، "الجودي"، "الغراب" ، "زبر الأولين"، "الفتنة"، "البكاء"، "لتفسدن في الأرض" إلى غير ذلك من العبارات والتراكيب، والكلمات المستوحاة من القرآن الكريم عن قصد في الكثير من الأحيان، وربما عن غير قصد في أحيان أخرى.

إلى جانب القرآن، يحضر الحديث النبوي الشريف في القصيدة أيضاً، كنص شرعي يساهم في إثارة المسائل المذكورة، آنفاً، أو ليستعمله الشاعر كحجة ودليل نصي في بعض المواقف والآراء العقدية أو الفكرية. ومن الأحاديث الواردة في قصيدة "البرزخ والسكين" نذكر ما يلي:

عندما قال الشاعر: "في عماء بالقصر والمد" وقال: "ما فوقه هواء وماتحته هواء" فذلك نص لحديث نبوي شريف رواه الترمذي عن أبي رُزَين، وهو إجابة للرسول صلى الله عليه وسلم عن سؤال: "أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق" فكان رده صلى الله عليه وسلم: "في عماء بالقصر والمد ما فوقه هواء وما تحته هواء".(12)

وجاء في القصيدة قول الشاعر: "موفد بدحية الكلبي..." ودحية الكلبي هذا هو: دحية بن خليفة بن فروة بن نضالة بن زيد بن إمرئ القيس بن الخزرج... الكلبي، وهو صحابي مشهور كان يضرب به المثل في حسن الصورة، وكان جبريل عليه السلام يتنزل على صورته، ففي حديث رواه الطبراني والنسائي بإسناد صحيح عن ابن عمر رضي الله عنهما أن النبي صلى الله علي وسلم قال: "كان جبرائيل يأتيني في صورة دحية الكلبي وكان دحية رجلاً جميلاً".(13)

إن مرمى الشاعر من استخدامه لهذين الحديثين النبويين الصحيحين، يضاف إليهما اعتماده قوله تعالى: (تمثل لها بشراً سويا) هو تبيان قيمة الإنسان الذي تتمثل له ومن أجله الكائنات النورانية، الروحية، وكذلك إبراز ما له من قدرة على التخيل أو التمثيل، وعلى دخول حضرة الخيال وإدراك عالم الخيال

المطلق -العماء- حيث كان الإله قبل أن يخلق الخلق، كل هذا يضاف إليه إستعمال الشاعر لحديثين نبويين آخرين يبين أكثر قيمة وسلطة الخيال لدى الإنسان. هذان الحديثان هما قوله صلى الله عليه وسلم: "الإحسان أن تعبد الله كأنك تراه.."(14) ، وقوله أيضاً: "الله في قبلة المصلي". (15) وقد ورد هذان الحديثان في قصيدة الشاعر في قوله: "والعبرة في "كان" و "تراه" وقوله في موقع آخر من القصيدة: "الحق في قبلة المصلى".

إن الشاعر باعتماده هذه الأحاديث النبوية يؤيد "إبن عربي" في مذهبه بأن مثل هذين الحديثين الأخيرين، وغيرهما من نصوص الوحي تثبت الحل الوسط لإشكالية "التنزيه والتشبيه" في العقيدة الإسلامية، وهو حل يرضاه الشرع والعقل على حد رأي "ابن عربي" القائل شعرا: (16)

كان سلطانها إن كنت تعقلها

الشرع جاء به والعقل والنظر

من الحروف لها كاف الصفات

فما تنفك عن صُوَرٍ إلا أتت سور

الهاء الواردة في "سلطانها" وفي البيت الثاني في "لها" تعود على الخيال، تلك القوة التي بحوزة الإنسان والقادرة على تمثل كل شيء مهما بدا تجسيده في الواقع محالاً، بما في ذلك القدرة على تمثل الإله أثناء الصلاة، بدليل النص "الله في قبلة المصلى" وقادرة على تمثله في أي عمل تعبدي كان بدليل أن الإحساس هو: عبادتنا لله كأننا نراه، فكلمة "كأن" الوارد في الحديث النبوي، وقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "الله في قبلة المصلي" هما من حجج "ابن عربي" في إمكانية تمثل الإله، والقضاء على إشكالية التنزيه والتشبيه. وفي هذا الصدد يقول ابن عربي في تفسيره لقوله تعالى: (ليس كمثله شيء وهو السميع البصير) (17) : "ليس هو عين ما تصور ولا يخلو ماتصور عنه"(18) ، بمعنى أنه عن طريق الخيال يمكن حل وبنسبة كبيرة معضلة "التنزيه

والتشبيه" بالوقوف موقف الوسط بين مغالاة المعتزلة في التنزيه المطلق، وبين تجسيم المشبهة، وهو الموقف الذي قد يؤيده شاعرنا بحكم عقيدته السنية الجامحة بين النص والعقل.

ومن الأحاديث المستعملة ما جاء في قول الشاعر: "رؤيا من فلق الإصباح" وهو قول مطابق لنص حديث أخرجه البخاري عن عائشة التي قالت بأن النبي صلى الله عليه وسلم: "كان لا يرى رؤيا إلا خرجت مثل فلق الصبح" (19) . وقصد الشاعر من هذا الحديث موافقة "ابن عربي" في اعتبار الرؤى من حضرة الخيال (20) .ومن الرؤى الصادقة من أجزاء النبوة كما قال الرسول صلى الله عليه وسلم، أي أن الخيال جزء من أجزاء النبوة، ولكن هذه النبوة والقداسة التي في الإنسان، واقع شاعرنا أصبح يكفر بها، لأن الخيال كبحت جماحه، والأمل كسر، في هذا قال بعد حديثه عن "رؤيا من فلق الإصباح"، "وهجوم ليلي يلجمه التقنع والجريمة...خيال في خيال".

يضاف إلى هذه الأحاديث المعتمدة في القصيدة قول الشاعر: "تتجاذبني شقتان واحدة "للزهراوين" وأخرى خاتمة "للبقرة". والزهراوان هما: سورة البقرة، وسورة آل عمران من القرآن الكريم، وقد وردتا بهذه التسمية في حديث للرسوم صلى الله عليه وسلم مفاده أن الزهراوين البقرة وآل عمران "تأتيان يوم

القيامة لهما لسانان وشفتان يشهدان لمن قرأهما" (21) ومرمى الشاعر من اعتماده لهذا الحديث هو إقراره بالإيمان والإسلام، وأمله في الشفاعة بما قرأ من قرآن، وفقاً لنص الحديث الشريف.

زيادة عن المرجعية النصية الملاحظة في قصيدة "البرزخ والسكين" نلاحظ أيضاً ثنائية صارخة، تتجلى في القصيدة بوضوح، وهي مستمدة كذلك من التراث الشرعي والفكري، والأدبي للشاعر، وحتى من واقعه المعيش، وتنم هذه الثنائية عن فكرة فلسفية -وجودية، معرفية وجمالية- عميقة، انطلق منها أسلاف شاعرنا كـ "ابن عربي" ومن قبله "الحلاج"، لإثبات فكرة إمكانية تحقيق الإنسان لكماله أسوة بنبيه، وبالعلم ككل، وبربه قبل كل شيء لأنه مطلق كامل بأسمائه الجامعة لإسم "الأول والآخر"، "الظاهر والباطن"، "المحيي والمميت".. الخ. والعالم مؤلف من ثنائيات تناغمت وتكاملت فأعطت عالماً وحداً، متجانساً بالرغم من التعارض والتناقض الظاهر بين عناصره المكونة له.

بينما إنسان اليوم في زمن شاعرنا لا يقرأ في الثنائيات إلا الصراع المؤدي إلى التفكك والنقص والعدم، لا إلى الإنسجام الممكن بينها. ومن هذه الثنائيات التي عجّت بها قصيدة الشاعر، والتي تحمل نظرة التكامل والتناغم والتآنس من جهة، ونظرة الصراع والتنافر من جهة أخرى ما يلي:

(القصر والمد) ، (العافية والعاقبة) ، (النزول والمعراج) ، (الحياة والموت) ، (النار والهواء) ، (الطين والماء) ، (البداية والنهاية) ، (الأنس والنار) ، (الإنطلاق والوصول) ، (الأنس والذعر) ، (الوصل والفصل) ، (اليمين والشمال) ، (القبلة والمجمرة) ، (القرير والظن) ، (واسع ضيق) ، (البدئ والخاتمة) ، (التنزيه والتشبيه) ، و(الجبر والاختيار) .

لقد أراد الشاعر هنا القول بأن مثل هذه الثنائيات فهم منها الأولون: القدرة على بلوغ الكمال وعملوا فعلاً لتحقيق ذلك، وبعبارة أخرى أراد القول بأن تراثنا الصوفي ممثل في "ابن عربي" ابتغى وحدة الأضداد، فوقف موقف التوسط الحر بين الاعتقاد بالجبر والاختيار، وبين التنزيه والتشبيه.. وحقق بذلك يقينه وكماله وسعادته المطلقة.

بينما تطرف إنسان اليوم ووقف على طرفي النقيض، كما يقف المحرج على قرني الإحراج فيخير بين أمرين أحلاهما مر. وابتعد بذلك هذا الإنسان عن البرزخ، وبدلاً من أن يدرك تحقق التجانس والتناغم والتآلف بين مختلف الثنائيات، والوقوف موقف "خير الأمور أوسطها" أثر صراع الأضداد المفضي إلى الدمار. حتى أصبح يعيش اللايقين، وقد عبر عن ذلك شاعرنا في قصيدته بقوله: "يشتعل البحر في ظنوني" وقال أيضاً: "غابة من ظنون". وكثرة الظن وشدته الدالة على بعد اليقين أدى بشاعرنا إلى الإحساس بالأنس مع اللايقين (الظن) ، ومع الخوف والذعر، حتى قال: "أنست نارا" وقال مرة أخرى: "أنست ذعرا"، وقال "نم يا قرير الظن".

في هذا السياق نفسه، سياق الظن واللايقين نلاحظ استعمال الشاعر لكناية هي من خصائص الصوفية ومن رمزيتهم، وتتمثل في ذكره "الطائر" و"للغراب" بالتحديد، ليعبر به عن ابتعاد واقعه عن العالم الروحي (اللطيف) وعن عالم الخيال المطلق، لأن "الغراب" في اصطلاح الصوفية هو كناية عن الجسم الكلي ذي اللون الأسود، رمز البعد "غاية البعد عن عالم القدس والنورية". (22)

بعد كل هذه الملاحظات يستوقفنا في هذه القصيدة عنوانها الذي نستنبط منه ما ذكرناه من مزاوجة بين حدي (قرآنا وسنة) والتراث، وبين واقعنا.

فالبرزخ في اللغة العربية هو "ما بين كل شيئين" (23) ، وقد ورد ذكر هذه الكلمة في القرآن الكريم في قوله تعالى: (ومن ورائهم برزخ إلى يوم يبعثون) (24) ، وفي قوله: (مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان) (25) ، وكذلك في قوله تعالى: (وجعل بينهما برزخا وحجرا محجورا...) (26)

وعلاقة البرزخ بمعنييه اللغوي والقرآني بـ "ابن عربي" تكمن في أن كبير فلاسفة المتصوفة اعتقد بأن البرزخ لا يقتصر على مجرد الحاجز بين شيئين، يفصل بينهما أو يصلهما كالخط الفاصل بين الظل والشمس، بل الإنسان موجود في برزخ (27) ، والكون كله عبارة عن برزخ، لأنه -أي الكون- إن هو إلا مجموعة من أشياء منفصلة أو متصلة فيما بينها، فالدنيا برزخ بين فناء قديم قبل الخلق، وبين فناء لاحق بعد الموت، وللنهار برزخ جامع بين الليل والنهار، والإنسان برزخ اجتمعت فيه الروح من الملأ الأعلى أو من عالم الغيب ببدن من المادة أو من عالم الشهادة (عالم الكثافة) ، والحياة في القبر، أو ما يعرف "بمسألة عذاب القبر"، برزخ بين الحياة الدنيا ويوم البعث، كما نص على ذلك الحديث الشريف.

خلاصة القول أن البرزخ هو كل ما توسط أمرين فيفصل بينهما أو وصلهما، وما هو إلا الخيال، لهذا قال "ابن عربي" بأن الكون كله خيال في خيال (28) ، وقال الشاعر: "أنا والبرزخ سيّان".

أما "السكين" هذه الكلمة الثانية الواردة في عنوان القصيدة، فأصلها اللغوي من سكن، سكوناً، وهو ذهاب الحركة، و"سميت سكينا لأنها تسكّن الذبيحة" (29) وتوقفها عن الحركة بالموت، وكل ما قد مات فقد سكن. فالسكين إذن من خلال نقله للكائن من الحركة إلى السكون هو برزخ لأنه يفصل بين الحياة والموت، كما يفصل بين أن شيئين متصلين، أو يقسم الشيء الواحد إلى نصفين أو شيئين كفصله للرقاب عن الأجساد، والأرواح عن الأبدان.

يرتبط أيضاً البرزخ بالسكين من حيث فعله المميت، المُوقف للحركة، وهذه الميتة لمن يعتقد بالحياة البرزخية هي نقلة من حياة دنيوية إلى حياة أخرى تتوسط الدنيا ويوم البعث والنشور، كما أنها نقلة من منام وخيال إلى خيال أكثر يقظة مصداقاً لما قال علي بن أبي طالب -كرّم الله وجهه- في حديثه الذي كثيراً ما نسب خطأً للرسول صلى الله عليه وسلم وهو: "الناس نيام إذا ماتوا انتبهوا" (30) ، وهو ما قد يقصده الشاعر في هذه القصيدة عندما قال: "... أمامي برزخ وورائي محطة للهجير....".

ولكن يختلف السكين عن البرزخ في كون هذا الأخير يجمع بين الأشياء لتكتمل وينتهي بالجمع إلى الكمال المطلق: أما فصله بين الأشياء فخيالي، وهمي لا يدرك حساً، في حين وظيفة السكين هي الفصل بين الأشياء وتحويلها من صفة كمالها على قدر ماهيتها إلى صفة النقص والفقدان الماهية، فوظيفته إذن الفصل لا الوصل، لهذا قال الشاعر: "يتدلى الرأس قنديلا أعمى".

إن شمولية البرزخ لكل شيء خاصة باعتباره خيالا- كما هو في اعتقاد "ابن عربي" وفي اعتقاد شاعرنا القائل مراراً "خيال في خيال" -وفعل السكين الفاصل لكل شيء إلى جزئين أو أكثر ارتباطاً بمخيلة شاعرنا فجادت قريحته بـ "البرزخ والسكين".

بعد عنوان القصيدة، تستوقفنا عبارة أخرى هي بمثابة عنوان للقصيدة -بأتم ما تحمله كلمة عنوان من معنى- لأنه يشمل أهم معانيها- أي القصيدة- وأسسها ومنطلقاتها التأصيلية: الشرعية والتراثية. وهي مقولة "ابن عربي" المشار إليها سابقاً: "له النزول ولنا المعراج".

لقد جرى هذا القول على لسان "ابن عربي" في أكثر من موضع في مؤلفاته وفي أحد هذه المواقع

يأتي ذكره في سياق حديث عن "العماء" وهو "الغمامة" أو "الظل"، أو البرزخ المُطلق الذي كان فيه الإله قبل أن يخلق الخلق كما جاء في الحديث الشريف المذكور سابقاً.

و"ابن عربي" إذ يتحدث عن "العماء" هنا فيهدف تبيان مكانة وعلاقة مخلوقات الله بخالقها وخاصة الإنسان منها، لأنه سبب الوجود أن الغرض من إيجاد الله لهذا الوجود، ففي "العماء" طلبت صفات الله وأسماؤه الحسنى أن تتحقق في مخلوقاته، وأن تظهر بشتاتها المختلفة فتعرف ويُعرف الله من خلالها، لأنها لا معنى لقادر بدون قدرة، ولخلاق بدون خلق، ولمبدع بدون إبداع، لهذا ظهرت صفات الله في العالم كله، وفي الإنسان بصفة خاصة، لأن الإنسان عالم مصغر، كما أن العالم عبارة عن إنسان أكبر.

ولما برزت الموجودات والإنسان من ضمنها وخرجت من الوجود إلى العدم حاملة صفات إلهية، يكون الإله قد نزل بهذا المعنى -من حيث الألوهية لا من حيث الذات- إلى عالم الوجود الحسي من خلال ارتباط الخالق بالمخلوق، والقادر بالمقدور، والقاهر بالمقهور، والراحم بالمرحوم، واتصف بصفات عرضية هي من جوهر صفات المخلوقات كالفرح، والغضب، وغيرها. كما أن الإنسان قد حمل صفة إلهية بذلك من عالم مادي حسي، كثيف إلى عالم الألوهية والإتصاف بصفات الله.

ويوجز لنا "ابن عربي" فلسفته هذه في "العماء" والخلق والصعود والنزول المشار إليه آنفاً، بقوله: "**بحر العماء برزخ بين الحق والخلق، في هذا البحر اتصف الحق بالتعجب.. والفرح، والمعية، وأكثر النعوت الكونية. فرد ماله وخذ مالك، فله النزول ولنا العراج". (31)**

إن معنى النزول له والمعراج في هذا السياق هو أن الله اتصف بنعوت كونية وهذا نزولا لمعاني وصفات وأسماء إلهية في قوالب حسية، أو تمثلت كما جاء في القصيدة: "بشرا سويا"، أو كائنات أخرى تعكس صفات وأسماء بارئها. أما "المعراج لنا" فمن خلال إدراكنا ككائنات لشرف ما تحمله من صفات الألوهية نكون قد وضعنا على السبيل القويم لطلب الكمال والتخلق بأخلاق الإله مادمنا حاملين الاستعداد لذلك.

أعتقد أن مبرر ورود عبارة "ابن عربي" له النزول ولنا المعراج" في قصيدة الشاعر الدكتور عبد الله حمادي، وكذلك قوله في مطلع القصيدة: "في عماء بالقصر والمد تمثّل بشرا..." وقوله في آخر القصيدة "لنا النزول وله المعراج"، هو من أجل إقامة موازنة بين قيمة الإنسان المسلم في الماضي من خلال نصوصه الشرعية، ومن خلال تراثه الفلسفي الصوفي، وبين قيمة اليوم، ليدرك هذا الإنسان أنه بعد أن أعلى الإله من شأنه وبعثه رسولا وخليفة له على أرضه، وبعد أن أعلى من شأنه الرجال الذين عرفوا قدر أنفسهم وعرفوا ربهم فطلبوا الوصول إلى الكمال وبلوغ درجة الألوهية- من حيث الصفات لا من حيث الذات- وعملوا فعلاً على العروج بأرواحهم نحو الكمال أسوة بنبيهم، هو الآن في أسفل الدرجات، ولا يملك إلا الصفات الدنيئة، الناقصة، التي لاتمت بصلة إلى الله. بل غرق إنسان اليوم بنفسه التي هي في جوهرها من منبع إلهي في غياهب النقص والدناءة، وقد عبر عن هذا الغرق شاعرنا بقوله: "هو الوحل يمتد إلى الأعناق".

ولهذا كله استبدل الشاعر في نهاية قصيدته "العروج" بـ "النزول"، وتحولت بذلك عبارة "ابن عربي": "له النزول ولنا المعراج" إلى عبارة: "لنا النزول وله المعراج"، لأن الإنسان الذي أعلى من شأنه الإله وأخبره بإمكانية التقرب منه إلى درجة أن يصبح اليد التي يبطش بها والأذن التي يسمع بها.. وأقرّ له بإمكانية التمثل له في الدنيا عن طريق الخيال من خلال العبارات الواردة في القصيدة، وفي أحاديث

الرسول صلى الله عليه وسلم المذكورة، من قبل، منها عبارة: "كأنك تراه" و "الحق في قبلة المصلى"، كما أعلى من شأنه بأن أرسل إليه الرسل بالكتب السماوية، وبالمعجزات، وسجدت له الملائكة، وأرسل له جبريل في أجمل صورة بشرية تحمل معاني الأنس، والرحمة، والرفق الإلهي، متمثلة كما قال الشاعر: "موفد بدحية الكلبي". وبعد كل هذا يجهل الإنسان قدر نفسه وقدر ربه. ويُهين الروح التي كرمها الإله، ويُهين النفس الإنسانية التي رفع من شأنها إلى مصاف الألوهية.

إن هذا الإنسان الذي خرج إلى الوجود الفعلي بالأمر الإلهي "كن" مصداقاً لقوله تعالى: (إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون) (32) ، بعد أن كان في عماء، أو كما قال شاعرنا في هذه القصيدة: "وأمره بين "كان" و"كن" جئنا...." ثم رزقه الله نعمة الخيال (البرزخ) ليعطي ما يراه وما يدركه من محسوسات معان سامية، ولينزل عن طريق قوة التخيل بالمعاني الإلهية الروحية، المتعالية في قوالب حسية تمثيلية كما تمثل العلم في "اللبن الموفد بالرؤيا"، وبعبارة أوضح كما عبر الرسول صلى الله عليه وسلم رؤياه للبن إلى العلم (33) ، وتمثل المعاني الروحانية في القوالب الحسية ومن أجل أن يسهل فهمها وإدراكها نظراً لتعوّد الإنسان على الاقتناء بالمحسوس وبما ألفته مدركاته من مدركات محسوسة.

ونفس هذا الإنسان الذي خلق في أطوار متوالية تنم عن قدرة إبداعية خلاقة مطلقة، جمع في كيفية خلقه ما يستحيل على العقل قبوله، حيث جمع بين المتناقضات، جمع بين النار والهواء... وهنا نقف مع الشاعر ومع فيلسوفنا "ابن عربي" على فكرة فلسفية تجاوزت نظرية أصل الكون اليونانية، القائلة بأن أصل الكون ماء، أو تراب، أو هواء، أو نار، إلى أصل جامع لهذه

العناصر الأربعة، يمكن اعتباره أصلاً خامساً لم تقل به إلا الفلسفة الإسلامية التي أرادت أن تتجاوز بفكرتها هذه مبدأ عدم التناقض الأرسطي، وهي فكرة واضحٌ أن أجزاءها مستمدة من تراث فلسفي يوناني ومن نصوص قرآنية تحدثت عن الخلق من "تراب" ومن "طين" ومن "الحمأ المسنون"، وكل هذه العناصر ورد ذكرها في هذه القصيدة.

ومن النصوص القرآنية أيضاً استمد شاعرنا فكرة إمكانية تجاوز ربط العلة بالمعلول، مقتدياً في ذلك بموقف الغزالي (450-505هـ) ، من مسألة العلية أو السببية، ويبدو ذلك بوضوح عندما نقرأ في القصيدة "بردا سلاما، منبع النار"، فالنار الحارقة كانت بالأمر الإلهي بردا وسلاما على إبراهيم الخليل عليه السلام، فخالق العلل قادر على قطع الصلة بين المعلولات وعللها، وقادر على الجمع بين أمرين يظهر استحالة اجتماعهما عقلاً (أو نظراً) والإنسان في حد ذاته نموذج لهذا الجمع وهو دليل إمكانية بلوغه الكمال.

ولكن الإنسان الذي أدركنا قيمته العالية من خلال التنقيب مع الشاعر في "زُبر الأولين" وعرفنا أن الله جعله رباً وسيداً على كثير من المخلوقات، وسخر له ما في البرّ وما في البحر وسجدت له الملائكة، تلك الكائنات النورانية، هو اليوم ساجد لحامل السوط أو السكين، مخير بين أمرين أحلاهما مر أو كما قال شاعرنا: "فهذا حلو المذاق وذاك ملح أجاج".

لقد أريد للإنسان عند خلقه طلب الكمال ونيل السعادة المطلقة في الدارين فإذا به يرتمي في أحضان الخطيئة، ويتكبل بقيودها، ويشيّد لنفسه وبإحكام قلاعاً من القتن، ويتفنن في تعذيب أخيه الإنسان، و"الفتنة أشد من القتل"، ولهذا كله قال الشاعر عن النفس بأنها "ترهقها الخطيئة" وبأن الفتنة تغمره.

لقد سقط إنسان اليوم في الهاوية، وسكنه الجبروت والظلم أو الخوف والفزع والقلق حتى بات صرير الباب يفزعه، وأصبح كما يقول الشاعر: "يطير به القلب إذا اهتز باب الدار أو صلصل القفل"، وظل الخوف والفزع والذعر يراوده حتى استأنس به، وظل الظن يتملكه حتى اعتقد بأنه في بحر من الظنون لا حدود لها.

إننا نقرأ وبمرارة في قصيدة "البرزخ والسكين" معايشةً لواقع ولزمان ومكان هامت فيه الأرواح الربانية، والأجساد الآدمية التي تمثل فيها "دحية الكلبي" ودلت على قدرة الإله وإبداعه ورحمته وجماله، وجلال جماله، إلى درجات دفعت بشاعرنا إلى اليأس وإلى الاعتقاد بالقدر المشؤوم والمحتوم، ونقرأ هذا بوضوح في قوله: "وأمره بين "كان" و"كن" جئنا... ليته مثل المجيء".

ولكن في خضم قمة اليأس والاعتقاد بجبرية كلمة "كن" يحيا بصيص من الأمل من خلال عشق إلهي دفين في الروح التي تحنّ إلى بارئها، وتحن إلى البرزخ المطلق، وتدرك بأنها تسافر لتعود إلى الكمال فتتحقق حينها آمال الشاعر الذي تنسيه الآمه، وتنسيه المشاكل المفتعلة كمشكلة "الهوية" ومشكلة الخلافة والحكم، وتنسيه كل ما تعلق به من مسؤوليات كعالم أو كمثقف ، تنسيه تهم الحكام بتضليل الرعية، وتنسيه تهم المعارضة بالتملق للسلطان، وتذكره فقط بضرورة التفكر في قيمته الإلهية الحقيقية والعمل على تصفية القلب من كدورات النقص ومن الصدأ لأن "القلوب تصدأ الحديد"، والقلب إذ صفا تحول إلى مرآة مجلوة تنعكس عليها الحقائق الربانية، وحينها يجوز القول "له النزول ولنا المعراج".

□□

□ الهوامش:

*نشرت قصيدة "البرزخ والسكين" في جريدة النصر اليومية، بتاريخ 03مارس 1996م.

(1) عقيدة دينية ظهرت على يد زرادشت (ت 583ق.م) تؤمن بثنائية الإله، إله الخير وإله الشر/جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، دار الطليعة بيروت، ط1، 1987م، ص.314.

(2) مذهب ديني تزعمه "ماني" الفارسي في القرن الثالث الميلادي، والمانوية مذهب مثنوي اعتقد أصحابه بأن للعالم مبدأين: النور والظلمة وهما في صراع دائم/ جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط01، 1987م، ص 314.

(3) سورة مريم الآية 17.

(4) سورة البقرة الآية 210.

(5) سورة الزمر الآية 16.

(6) سورة الصافات الآية 46.

(7) سورة البقرة الآية 35.

(8) سورة الأعراف الآية 22.

(9) سورة الأعراف الآية 22.

(10) سورة الأنبياء الآية 69.

(11) سورة النور الآية 53.

(12) الترمذي: سنن الترميذي، ج4، دار الفكر بيروت، ط2، 1983م، ص351.

(13) ابن حجر العسقلاني: الإصابة في تمييز الصحابة، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ص463.

(14) حديث أخرجه البخاري عن عمر بن الخطاب، في كتاب الإيمان/ العسقلاني: صحيح البخاري بشرح فتح الباري، دار الريان للتراث، القاهرة، ط1، ص140.

(15) يوجد حديث يشبهه قال فيه النبي (ص) : "إن أحدكم إذا قام إلى الصلاة فإنه يناجي ربه"، "أو إن ربه بينه وبين القبلة"/ العسقلاني صحيح البخاري، ج1، ص605.

(16) ابن عربي: الفتوحات المكية: تحقيق عثمان يحيى، ج1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985م، ص406.

(17) سورة الشورى، الآية 11.

(18) ابن عربي: كتاب التجليات، مطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية حيدر آباد الدكن، ط1، 1948م، ص32.

(19) العسقلاني: صحيح البخاري، ج1، ص30.

(20) ابن عربي: فصوص الحكم، تحقيق أبو العلا عفيفي، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980م، ص85.
(21) ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر بيروت، 1961م، ص92/تسمية البقرة وآل عمران بالزهراوين وردت في حديث أخرجه مسلم عن أبي إمامة/ النووي: صحيح مسلم بشرح النووي، دار إحياء التراث العربي، ج3، ص90.
(22) القاشاني: إصلاحات الصوفية: تحقيق محمد كمال إبراهيم، الهيئة العامة للكتاب القاهرة 1981م، ص167.
(23) ابن منظور: لسان العرب، تحقيق بإشراف عبد الله علي الكبير، ج1، دار المعارف مصر، 1981م، ص256.
(24) سورة المؤمنون الآية 100.
(25) سورة الرحمن الآية 20.
(26) سورة الفرقان الآية 53.
(27) ابن عربي: رسالة القسم الإلهي، مطبعة جميعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، ط1، 1948م،ص21.
(28) ابن عربي: فصوص الحكم، ج1، ص159.
(29) ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص2052.
(30) العجلوني: كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس، تحقيق أحمد القلاش، مؤسسة الرسالة بيروت، ط4، 1985م، ص414.
(31) ابن عربي: الفتوحات المكية، ج1، ص190،
(32) سورة يس الآية 82.
(33) العسقلاني: صحيح البخاري، ج7، ص50.

خميسي ساعد

❑❑

التي تلي استقلالها عن المستعمر الفرنسي، وحتى تخوم الراهن، وذلك بقصد الوقوف على أسئلة الواقع، هي أسئلة مصيرية. لقد كانت الكلمة العليا في شؤون البلد غبَّ الاستقلال مباشرة من نصيب الإقطاع، لكنه في تحالفه مع البورجوازية المدينية راح يخسر مواقعه لصالحها، وابتداءً بهزيمة الخامس من حزيران، وانتهاء بالمتغيرات العالمية التي أتينا على ذكرها، سيطرح الواقع المتعلق أسئلته على الجميع بقوة وإلحاح، بما يفرض على تلك النماذج إعادة النظر في مواقعها ومواقفها، ربّما لأنّها مُهدّدة ومطالبة بالتجاوز نحو ذلك فهي تعيد النظر في رهاناتها، وتنشطر في انقسامها حول تلك الرهانات، فالدكتور "رضوان" أستاذ التاريخ والفلسفة الإسلامية وزوجته "علية" يراهنان على الخيار الديني، فيما يرى "ماجد زهوان" -الفلسطيني- و"زاوية" في ذلك الخيار ذاكرة تاريخية فحسب، ويصرّان على خيار اليسار الذي خسر الكثير من مواقعه، ذلك أنهما على اهتزاز الصورة بفعل الانهيارات الكبيرة والسريعة يعقلان الأمر، فيريان بأنّ الخطل يكمن في طبيعة الممارسة التي تمت باسم الاشتراكية، وليس في أسّها القائم على النضال من أجل عالم أكثر عدلاً، ولهذا السبب ربّما ظلّ "ماجد زهوان" يراهن على البندقية الفلسطينية، ولهذا السبب أيضاً كانت نهايته التراجيدية المُحمّلة باحتجاجات القوى التي يمثّلها على فكر التسوية والتطبيع؛ فكان أن استشهد في عملية فدائية فجرّ خلالها السفارة الإسرائيلية في نقوسيا، أمّا "بدر النبهان" فلقد ارتدّ عن قناعاته بسبب من إحساسه باللاجدوى وعبث المحاولة، وبما أنّ اللاجدوى -في المجتبى الأخير- تعادل اللا أمل، عاد إرثه السلفي على سبيل التعويض، وقبل أن يُسلم قياد الأسرة إلى امتداده الذكوري "تذير".

أمّا لماذا لجأ "الحيدر" إلى أسلوب الراوي الكليّ المعرفة، ليقدّم الأحداث على لسانه، فقد يندرج السبب -ثانية- من باب تقدّم الأطروحي على الجمالي، إذ أنّه لم يلجأ إلى هذا الأسلوب من الروي إلاّ في روايته "الفهد"، ربّما بسبب من طبيعة الموضوع في تلك الرواية، فـ "الفهد" تروي حكاية فلاح ثار على ظلم الدرك والإقطاع، وأمضى حياته في الجرود والدغول متخفياً، لقد قدّر لـ "بوعلي شاهين" - بطل الفهد- أن يحيا

حياة قوامها الوحدة والتنقّل، ممّا جعل تتبّع المفاصل الرئيسية في حياته بأسلوب آخر على شيء من الصعوبة، وذلك على العكس من رواياته الأخرى، التي تترك لأبطاله حرية التعبير عن مكنوناتهم فيها.

إنّنا إذ نزعم بأنّ "زاوية" التي تقوم بمهمّة الراوي الكليّ المعرفة في "شموس الغجر" قد صادرت حقّ

بقية الشخوص في التعبير عن ذواتهم، وقدمتهم كما تراها هي، ولو أن أولئك الشخوص قدّموا أنفسهم في المتن، لفعلوا ذلك بشكل مختلف يسمح لنا بالتبصّر في دوافعهم على نحو أدق، لا يسعنا -من جهة أخرى- إلاّ أن نقرّ بأنّ الحيدر في اشتغاله على سيرة آل النبهان، اتكأ على تقنيات مكّنته من تقديم رواية حداثية بامتياز، وذلك أنه لم يكتف بتقديم الزمن على أكثر من مستوى، بل لجأ إلى ضمير المتكلّم في تقديم حدثه، ليتجاوز الأساليب التقليدية في القصّ إلى أشكال حديثة كالمونولوج -الذي سمح لـ "زاوية" أن تعرض رؤى متصارعة، وأصوات متعدّدة على قاعدة الصراع والمغايرة - وتيار الوعي بما هو زمن، ممّا مكّنه من تقديم الحكايات- التي جئنا عليها في تعاقبها- بصورة متداخلة، وذلك بتقطيعها فيما يشبه المونتاج، والانتقال من حكاية إلى أخرى، بما انفتحت معه الرواية على أزمنة وفضاءات متعدّدة ومتداخلة، والقارئ المدقّق، إذ يتابع "زاوية" في سردها لحكايتها أو حكاية أبيها أو جدّها بأساليب التداعي والتذكّر والاسترجاع والتخيّل، سيتلمّس كيف تمّ توظيف تيار الوعي عبر عمليتي التقطيع والتداخل، بشكل يسمح له بالتبصّر في تلك الحكايات بالتوازي والمقارنة التي تتيح إبراز المفارقات، وتقدّم الشخوص من الداخل بما يعكس انفعالاتها العميقة، ويكسب المتن توتّراً دراميا.

أمّا اللغة في "شموس الغجر" فهي امتداد للغة "حيدر" المعروفة عنه، تلك اللغة التي تنهل من معين تراثي ثرّ، لكنّها إذ تفعل ذلك، لا تعبأ بالقواعد الجامدة، بل تعمد إلى كسرها لحساب الحديث والجميل بآن، وذلك باستبدال النثر الواقعي الاجتماعي المأثور في الرواية العربية بالكثافة والمجاز والاقتراب قليلاً من الحواف الشعرية، التي يسميها "حيدر" بـ "النثر الرفيع"، وعليه فقد تبدأ الجملة عنده بخبر كان المنصوب، أو بحال، وقد تبدأ بصفة، لكنّها لا تجترح ذلك بشكل مجانيّ، أو على أساس الجهل بالقاعدة، فهي لا تقدّم جديدها لمجرد الإدهاش، وإنّما تقدّمه لمصلحة الحدث في دلالته النفسية، أو لكي تسكر قداسة ماهو بشري من أصله وتاريخه -تقصد اللغة- لتبيّن بأنّ القداسة قد جاءته من خارجه، أو لمصلحة إدخال اللغة في بنية تعبيرية مبتكرة على سبيل التطوير في البنية الأسلوبية للرواية، وهي في هذا تنجح في إكساب نصّها حيوية مدهشة، لتقدّم في المجتبى الأخير لغة مُجنّحة، ذات قدرة كبيرة على الإيحاء، إنّها اللغة التي قال "سعدي يوسف" عن صاحبها "هذا الرجل الذي لا ينطق إلاّ شعراً".

لقد تمكّنت عائلة النبهان عبر مايدور في خلد أفرادها من هواجس وتساؤلات أن ترصد الجدل الدائر، ليس على مستوى القطر فحسب، بل على مستوى الوطن العربي، بما يجعل الجدل الدائر في العمل تتويجا للجدل الدائر في أعمال "حيدر حيدر" السابقة، عليه فإنّ "شموس الغجر" تقدّم رؤية واسعة وعميقة للفرد مدغماً بمجتمعه، بأسئلة هذا المجتمع في راهنيتها وأهميتها، وهي إذ تقوم بذلك تربط الماضي بالحاضر، لتشرك قارئها في بناء أو تخيّل المستقبل، وتطرح نفسها بقوة كعمل تنويري يستحق أكثر من مجرّد قراءة.

الهامش:

- شموس الغجر، حيدر حيدر، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1/ 1997.
- دراسات اشتراكية، عدد خاص بالقصة القصيرة في سورية، حوار مع الروائي حيدر حيدر أجراه القاص إبراهيم صموئيل، دمشق/1998.

محمد باقي محمد

□□

قراءات ... قراءات ... قراءات

ثمة إغراء هائل للتماهي في التأويل السحري لطاقة الغموض المغلقة لمعنى الخلود الشعري بين ثنوية الحياة/الموت بجماليات أسطرة القول وتجاوزه لأزمنته بل هو حالة تكوينات منفتحة تصاعد هذا الغموض اهتزازياً ما بين الشفافية ونقيضها، ذلك لأنّ الخلود وإن يكن كامناً حلمياً في الإنسان إلاّ أنه طاقة حية إساسية في معنى وجوده، وتبقى في هذا المجال أسطورة التفاحة والتحليق بأجنحة الخطيئة نحو بوابة الخلود التي انتهت إلى ما ينفيها تبقى صورةً دلالية لهذا الكامن المرغوب فيه، وإذا كان القول به كتاريخ خلودي لإنسانه إذ ينفذ إلى ذرا هذا الكامن حدسياً عبر الاختراق الصوفي الذي انوجد في الشعر بصورة أنقى قبل الدلالة عليه تأطيرياً فإنه بالتالي أقصى حالات الخلود الحلمية التي لا تنهزم في الإنسان، ومهما كان الاضطراب في تحديد تعريف للشعر الذي لا ريب في أن مثل هذا التعريف يخلصه من أهم ميزاته أي سر الخلود فإن للشعر معنى قوياً قائماً في تشكيلة غابة الخلود الغامضة وفي هذا المستوى انشغل الشاعر المعاصر حتى الهستريا الكتابية التي انفرط فيها أيّ معنى للشعرية حتى ضلّه وانزوت الكتابة عن روح الشعر وإذا كان من مبرر لهذا الكلام في سياق كلامنا عن الإصدار الشعري الجديد /كتاب الموت/ للشاعر أحمد الشهاوي فهو التفات هذا الشاعر إلى محاورة كامن الخلود المومئ إليه بالشعرية حيث انفرد الشاعر عن السرب ليرجع صداه أغنية أخرى لا تردد آهات وأسئلة الكون بالتغني بل تردد غناءً في روح الآهات وأنفاس الأسئلة التي لم يحدّ جسدها بعد، لأحمد الشهاوي براعته في اختراق صورة النص وتجلياته فيما يستدرك بفن التواصل وجماليات القول

باتجاه بلاغة المعنى التي تخلق جماليتها القولية من داخلها أي يقوى المعنى ويقوى حتى يبدو لقوته ولمعانه السحري فناً مجملاً للمعنى بينما الحقيقة لا وجود للاكتساب هنا بل بلاغة المعنى هي اكتساب للفن والشكلانية.

إن أحمد الشهاوي وهو يغامر هذه المغامرة يحتكم إلى فكرة رائدة وهي أن الخلود قوة معنى لا إلى فكرة قوة معنى الخلود هذه الحالة أساساً فتح إبداعي قبل كل شيء، وإن تكن الحاجة قصوى للبحث في معاني إبداعية الشاعر فإنّ ذلك ينفلت إلى المناظرة ولكي نقيم جسورنا مع روح هذه الإبداعية فإننا سنقرأ فيما يلي تكوينات الحالة الشعرية التي تكشف من خلال نص ينضح روحاً شعرية عبر حواس هذا النص التي تفجر الحيوات في المعنى تستوعب روحها ومخيلتها لتدرك الروح الشعرية الملائمة له والتي تتقولها بأسلوبية جديدة تشكلها بلاغة المعنى المكون للشعرية وهي حالة كتابية إبداعية بكربلا منازع أو تحفظ على قيمتها الجمالية:

1-بلاغة المعنى

كما أسلفنا يتوصل الشاعر إلى النوال الشعري بنواله لبلاغة المعنى الذي ينجلي عن صورة فن قولي جمالي لا فن يرقّي المعنى، يستخلص الشاعر من أجل ذلك حاسته الروحية الخالصة المختبرة لهذه البلاغة في جوهر المعنى وهذه الحاسة متغذية بعمق وارف من الامتلاء الجوهري بالسحرية الصوفية وهذا لا يعني أن الشاعر يبحث عن المعنى بقدر ما يسائل أتون الروح فتسائله بالمعنى على شكل سلالٍ من النور تحتوي الكون في جرس الحروف لذلك يباغت المساءلة بوجل خشية تشظيه انبهاراً لضيقه عن اتساع انفجار نوره:

(من ذا الذي أخرج وردتي من جمرها لتصعد)ص22

إنّ الشاعر إذ يخشى نوره في معناه إنما يخشى خروجه من حاله إلى النوال الذي يتحرق إليه لكن لمسه يعني استباحة سرّ الخلود ولذلك فهو يسرب حاله نورياً في الحروف بالتراتب ليدنو قاب قوسين من نواله:

(سبع جواهر تخرج منك في كل جوهره تترقّى نونٌ
ويعرج ألفٌ سارياً في سماواتك في وَصْل ألفي ونونها
يتخلق البدء وتتشكل الآياتُ الأولى ويكون القلم
وهو مسرى الروح، ولوحةُ ملكٌ روحاني
أول نورٍ يسطعُ) ص.42

2-جوهرة الحساسية

الشعر في كتاب هو حاسة التوق اللامدركة أي اشتعال روحاني ولهي لا مؤطر ينشغل قبل كل شيء بجوهرة الحساسية شعرياً في النص فنحن لا نلمح هذه الحساسية بصورها المعهودة إنما نتملى جوهرتها شعرياً:

(عن حال حالي أغمضت حالي
وقلت يا بحر أين أنت
وعن عين عيني أغمضت عيني
وما رأني سواك أنت
فخذ شفوفي.. شفا رحيلي
ورح لروحي ما ثم شيء
إلاك أنت
هام كلي بكل كلي
وبعض بعضي منك أنتَ
وما أردت سواك أنت
رد حالي فقد فنيت
وما الوصول بغير أنت) ص67

يكسر النص الحاسة والحواس ليجوهر معناها شعرياً على سمت صوفي ذوباني حلولي والمعهود في التراث الصوفي باختراقاته لا باختراق ذاته نحو الجوهرة كما هو الحال عند شاعرنا.

حواس اللغة.. لغة الحواس:

تتكشف عملية جوهرة الحاسية شعرياً في نص الشهاوي عن انكشاف اللغة عن حواسها الداخلية التي تعاين الأشياء وفق خاصية هذه الحواس المجازية في اللغة وبالتالي تصبح اللغة مجموعة حيواتٍ تتكامل وتتجوهر عبر هذا الحواس التي تميز قوة المعنى في المحكي عنه فتختاره وتؤديه من خلال الحواس انتقائياً:

1-(هل جيء ماء إلى مائها
2-هل نجمة في كفها صارت شمعة
3-هل حل في السرير مأتمي
4-هل تزلت سماؤنا خيطها
5-هل حروفنا ارتقت قلبها
6-هل سماء شريدة تزوجت أرضها) ص83

نلاحظ في المقتطع السابق خلاص التعبير في اللغة لحواس هذه اللغة بالإيماء بصورة هذه الحواس كما يلي:

في الشطر (1) حاسة حياتية السيرورة الوجودية- استبصار الحياة في الماء

في الشطر (2) حاسة ضوئية بصرية -اللون /النور/

في الشطر (3) حاسة التبصر -المساءلة /السكون/

في الشطر (4) حاسة التخيل -الاستبصار /المطلق/

في الشطر (5) حاسة الصوت /حياة اللغة صورة الحياة في الحاسة /الزمن/

في الشطر (6) حاسة حلمية /الاختراق الحياتي/ /المكان/

ولا تفتأ اللغة تتبدع بصورة جديدة عبر حاسيتها العميقة لتتكشف شعرياً في النص عن لغة خاصة بالشعر عبر تكوين خصوصيتها بتحويل الحواس إلى لغة تخلق عوالمها بالدهاش بذاتها وتجلي هذا الاندهاش بالمعانقة لروح الألق لجوهر هذه اللغة النورانية التي تتحسسها حواسها الحلمية (اللغة الشعرية):

(من ظلمة جاء نورك
فالتفت
دخلت دائرة
ورحت أشرب خيطه
تكثروا حدي
وتركبت عيناي)ص39

وعي الموت لا وعي الحياة

عناق المتناقضات شعرياً أداء كتابي مألوف في سيرورتنا الإبداعية لكن جاذبية هذه الصورة لدى الشهاوي تكمن في براعة انتقاء لحظة هذا العناق وتوليفها في التوقيعة الحلمية للوجود عبر مخيلة منفجرة إشعاعياً. حيث يفاجأ القارئ بأن كتاب الموت ليس إلا حالة صوفية قصوى للحياة في المعنى واسترشاد سمرات الحياة من خلال عناقها مع حلكات الموت والحياة في كتاب الموت ينكشف عنها الموت جدلياً عبر سبر حساسي لجوهرها العميق.

(رمادها ماء وذكرى
بدايةُ عالمٍ
لغةٌ
طائرٌ فالتٌ
يأكلُ الشمسُ تحرقه
ورمادُهُ تحمله ملائكةٌ لمنارةٍ..
حَسْبُ الواجدِ إفرادُ الواحدِ له..) ص22

بمعنى أكثر تملياً للحاسة الشعرية تتبلج الحياة بأعمق معانيها الوجودية في كتاب الموت كما تتعرق الصخور بالينابيع البكر فتحس دفق حياتها بمحاكاة انبثاقها ورقة ترقرقها رمزاً لحياة أزلية.

4-الفناء والتفاني حاسة تحول الثوابت

يتوضح معنى مواراة الحياة الخالدة في الموت بتبصر ذاكرة النيل الثقافية التراث الفرعوني حيث تمجد في الموت حياةً خالدةً مرجوة ومما لا ريب فيه أن ذاكرة نص الشهاوي في كتاب الموت متجذرة ببهاء مبهر في التراث العربي باتساع أجناسه الكتابية وبوعي هذا التجذر نستجلي نضوح شعرية الشهاوي بخلاصة ألقه وصهر شعاعه من جديد لتشكيل وميض بكر ينضح به النص وإذا كان الحلاج استخلص في رؤاه مفهومية الفناء بالآخر كحالة اكتمال وانفتاح خلودي فإنّ الشهاوي يضيف لهذه الرؤية لمعة بارعة من خلال حلولياته الشعرية التي انكشف له من خلالها ومض هذه اللمعة والتي نتبينّها على شكل جدلي خلاصته أنه تجاوز هذا الفناء بشكليه الحلاجي والظلامي /الامحاء/ المعهود لذاكرة الوجود بالموت ليصير الفناء رغم الإيحاء بصيرورته حالة ثوابت تتحول باطرادٍ حيوي فلدى الشهاوي حالة تفاني مستمرة بالإبداع والتجدد عبر التحول وفق معادلة الهدم والبناء وبالتالي يلتحم مفهوم الموت بمفهوم الفناء شعرياً ليكون النقطة الأولى في عملية حيوية تبدع آفاقها وحيواتها المتخاصبة المتميزة باستمرار أي هي حالة قيامة متواترة

(أنا القيامة قائماً
سقطت نجوم في يدي
ترنّحت أرضي
جفّ نيل
وهبت دمي شراباً سكنت أتحل فيك طائراً طار حل فيّ طرت
موت هذا كموت ذاك
قال لي اذهب كي أراك

هكذا ينكشف نص الموت، في شعريته عن تجليات حاسة تحول الثوابت وفق حيوات تطاورية فائتة تتجوهر حيويتها بالتفاني /الحلول/ وفق استبدالات متتالية أي كما الثمرة التي تتجوهر بانقشاع القشر لتكشف جوهرها، ووفق هذا السياق تتضح الدلالات في النص شعريتها عبر حاستها المنجلية عن روحها لا عن إشاريتها وحقولها المؤطرة بإجمال هذه القراءة نقول بأن كتاب الموت هو حالة شعرية متفردة رغم ابتذال هذا الوصف لكثر ما لصق بكل ما يكتب وهي إذ تنطوي على روح تجريبية فإنها الأقرب إلى الإبداع الحقيقي لكتابة جديدة لها سماتها الخاصة وبريق فنها الخاص المتخلق بابتكار جديد كما أسلفنا من مخيلة المعنى وبلاغاتها اللتين نضجتا بفنهما القولي الجديد الذي تحدد شعريته بنفاذ الأسلوب في محاورة روح الإنسان قبل كل شيء. وسوف يحظى قارئ هذا الديوان بلقىً مدهشة لصور شعرية خالصة عارية من حذلقات التجريب المميت لروح الشعر ونبضاته وصور أشد إبهاراً للحياة الخالدة في المعنى والمجوهرة بألق في أتون الموت حيث نستدركها بحواس النص الشعرية بأداء جميل وجديد ومبتكر لماهيته الشعرية.

خالد زغريت.

□□□